DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO VI

VOL. III

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO - ROMA

ANNO · VI · MCMXXV-MCMXXVI

VOLUME · TERZO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI EDITORI

LIBRARY
DEC 9 1966
UNIVERSITY OF TORONTO
1149955

STAB. DI ARTI GRAFICHE A. RIZZOLI & C. MILANO

FRA FILIPPO LIPPI: ANNUNZIAZIONE.

UNA PITTURA IGNOTA DI FRA FILIPPO LIPPI.

Si tratta di una Annunziazione dipinta a tempera su tavola (1.03×1.62) della forma originaria di lunetta, appena alterata in alto con la segatura di un pezzo di legno per adattarla ad una cornice. La vidi e l'ammirai nel Gennaio del 1925 all' Ufficio della Dogana di Firenze, ove era in deposito come opera d'arte di temporanea importazione proveniente da New-York e mandata in Italia per restauro.

È un lavoro sicuro, caratteristico del grande maestro fiorentino, ed il tocco suo originale si rivela perfino in certi deliziosi particolari della scena, come il vasetto di cristallo con un garofano di campo e il libretto da messa, posati su un ripiano di una scansia. Tutto è curato con amore e finezza anche nel mazzetto di chiavi che pende dalla serratura proiettando la sua ombra.

La timida Madonna è genuflessa nella sua semplice e disadorna cameretta illuminata da due finestre e piega lievemente il capo ricoperto da un velo: con le piccole dita, che sembrano tremare per la commozione, tiene il fazzoletto ed il libricciolo di preghiere. Una tenda pende sulla porta della cameretta, cui è contigua quella ove appare il bell'angelo biondo e riccinto che si genuflette recando come uno scettro il ramo fiorito di candidi gigli e portando la destra al petto in segno di omaggio e devozione, mentre la mistica colomba vola con il suo raggio di luce verso la Vergine. L'angelo indossa una tunica viola cangiante ed ha le ali con le penne occhiute e iridescenti del pavone come nella lunetta della Galleria Nazionale di Londra (*pag.* 556) che, tra le Annunziazioni, saremmo in un primo momento più indotti a confrontare con questa. Ma invece l'esecuzione accuratissima e meticolosa e sopratutto il carattere delle figure così piene di grazia e soavità ci rivelano subito nel dipinto di Londra un periodo anteriore, quando nell'arte del Lippi era ancora vivo e fresco il ricordo di Masolino e dell'Angelico. Nella nostra pittura predomina invece l'influenza di Masaccio con un senso più monumentale e plastico della forma, con un più largo e movimentato sviluppo di pieghe. Ora questo nuovo indirizzo che porta con sè una diversa visione coloristica, ha una continuità quasi ininterrotta nell'arte di Fra Filippo dalla Madonna e Gesù bambino del Museo Nazionale di Tarquinia del 1437 [1] fino agli affreschi di Prato e di Spoleto (1457-1469). Un elemento stilistico che, pur essendo schiettamente personale al Lippi, fa soltanto brevi apparizioni nei suoi lavori, è la particolare struttura delle mani grassoccie, elaboratamente modellate per rendere la flessibilità delle dita, come si vede nella Annunziazione che qui pubblichiamo. La medesima struttura delle mani morbide e pieghevoli si trova nella Madonna e in un angelo col giglio nel famoso quadro, ora al Louvre, che il Lippi ebbe l'incarico di dipingere nel 1437 per la cappella di Gherardo dei Barbadori nella chiesa di Santo Spirito

FRA FILIPPO LIPPI: L'ANGELO ANNUNZIANTE.

FRA FILIPPO LIPPI: LA VERGINE ANNUNZIATA.

FRA FILIPPO LIPPI: PARTICOLARE D'ANNUNCIAZIONE.
LONDRA, NATIONAL GALLERY.

a Firenze, e forse non ancora finito nel 1438 (*pag. 538*). Il tipo della Vergine in questa Annunziazione fin qui sconosciuta s'identifica con quello della Annunziazione di San Lorenzo a Firenze (*pag. 537*), che per ragioni stilistiche deve essere abbastanza vicina alla pittura del Louvre. Anche il tipo robusto dell'angelo nella nostra pittura si ritrova nei due quadri ricordati, e così possiamo includere nello stesso periodo le tre opere d'arte.

Io suppongo poi che l'Annunziazione oggetto del nostro studio si possa identificare con quella creduta fino adesso perduta, che il Vasari ricorda insieme all'« Apparizione della Madonna a San Bernardo » oggi alla Galleria Nazionale di Londra, come esistenti al tempo suo sopra due porte nel palazzo della Signoria. Il Baldinucci specifica che la Visione di San Bernardo si trovava sulla porta della cancelleria di Palazzo Vecchio e

FRA FILIPPO LIPPI: ANNUNCIAZIONE (PARTE).
FIRENZE, SAN LORENZO.

FRA FILIPPO LIPPI: VERGINE IN TRONO E SANTI. - PARIGI, LOUVRE.

che fu pagata 40 lire il 16 maggio 1447. Le forme diverse delle tavole, la lunetta per l'Annunziazione e la quadrangolare per la Visione di San Bernardo, ora esagonale perchè sono stati segati gli angoli superiori, sono state volute dall'artista per le esigenze architettoniche o di spazio delle porte che dovevano decorare.

La Visione di San Bernardo è, come opera d'arte, inferiore alla Annunziazione ed anche molto danneggiata, mentre lo stato di conservazione della nostra pittura è buono e soltanto con una semplice rigenerazione delle vernici, che si sono eccessivamente ingiallite sul volto della Vergine, potrà riacquistare tutta la sua originale armonia.

ODOARDO H. GIGLIOLI.

(1) Pubblicata da P. TOESCA nel « Bollettino d'arte » del 1917, p. 105.

(2) Vedila riprodotta in E. C. STRUTT, *Fra Filippo Lippi*, London, 1901, pag. 72.

IL COSIDDETTO MACHIAVELLI DEL MUSEO DEL BARGELLO.

In tanto fervore di studi quattrocenteschi sembra strano sia stato dimenticato o quasi un capolavoro della scultura fiorentina, esposto da un centennio prima nella Galleria granducale delle statue, poi nel Museo del Bargello: il busto virile supposto ritratto del Machiavelli (*pag.* 565). Eppure non ne parla il Venturi nella sua « Storia »; e per quello che mi resulta (ma le ricerche, nel caso di opere senza paternità, non son facili traverso le riviste e in libri di indici manchevoli o mancanti) neanche il Bode nei suoi vari scritti su la scultura del Rinascimento o lo Schubring. Solo il Reymond [1] lo cita e lo pubblica, senza però attribuirlo o almeno ricollegarlo all'arte di qualche artista noto.

Che esso rappresenti il Machiavelli credo sia da escludere. La tradizione che ha messo in circolazione questo nome è assai recente e di scarsa autorità. La scultura fu acquistata nel 1824 presso gli Stiozzi-Ridolfi: anzi neppure acquistata, ma avuta « come per giunta o buona mano » all'acquisto di un quadro del Borgognone, ora alla Galleria Pitti, pagato mille scudi. Solo in un secondo tempo il Granduca fece stimare il busto a Stefano Ricci, che lo valutò 25 zecchini. E la scultura dichiarata « buona » a parole, ma in realtà considerata solo buona a far da « giunta alla derrata », negli atti della compra-vendita, è detta, senza dar grande importanza alla cosa, ritratto del « Macchiavello » [2]. Questo è tutto.

Ed è poco davvero. Una tradizione che, per quel che possiamo controllare, rimonta solo a un secolo fa, derivata probabilmente dai sentito dire passati di bocca in bocca in una famiglia di possessori d'una « galleria » formata assai tardi, non dà certo troppo affidamento, se non la confortino altri argomenti: i quali nel nostro caso mancano. Ve ne sono invece di solidissimi in contrario. Primo, l'età del personaggio. Il busto è datato nel cavo interno, 1495. Il Machiavelli, nato nel 1469, aveva allora ventisei anni:

ma il nostro personaggio ne dimostra più di quaranta, e forse è presso alla cinquantina. Secondo, la tabelletta classica con le orecchie a coda di rondine, che reca, in basso, i numeri romani della data, aveva superiormente un'iscrizione su quattro righe, che è stata scalpellata, rimanendo solo decifrabili, alla fine del secondo e quarto rigo, due S. Probabilmente essa diceva il nome del personaggio ritratto: ma è da giurare che se il nome fosse stato « Nicolaus Machiavellus », nessuno avrebbe pensato a toglierlo via. Ci sarebbe da malignare invece che esso sia stato cancellato quando il busto fu fatto passare per quello del gran Segretario. Terzo, infine, sta contro alla abituale denominazione quella che è, con tutta probabilità, la autentica tradizione iconografica machiavellesca, testimoniata da numerosi documenti grafici e plastici.

Il maggiore dei quali è senza dubbio il busto ora in Palazzo Vecchio, di terra cotta policromata, di fattura non fine, ma certo della prima metà del '500 (*pag. 561*). È accertata la sua provenienza dalla casata fiorentina dei Ricci, dei quali un Giovanni nel 1540 sposò la figlia di Niccolò, Bartolommea [3]. La presunzione della veridicità della tradizione è dunque assai forte. E altri argomenti la corroborano. Il busto presenta un profilo estremamente caratteristico: un viso puntuto, centrato dal vertice del naso, da cui sfuggono indietro, quasi con la stessa inclinazione, le due linee verso il mento e verso la fronte. Ora questo profilo si ritrova nel ritratto offertoci da una stampa, che lo stile degli ornati ci dice incisa verso la metà del secolo (*pag. 563*), in un tempo cioè in cui la memoria del Segretario, morto nel 1527, era certo ancora vivace in parecchi [4]. E il ritratto della raccolta gioviana della Galleria degli Uffizi deriva direttamente o dalla nostra incisione o da un esemplare che abbia avuto in comune con essa.

Inoltre, un piccolo ritratto dello scrittore fu inciso nel frontespizio dell'edizione delle sue opere nel 1550. Santi di Tito eseguì due ritratti del Machiavelli che, se esistono ancora sono, almeno a me, ignoti [5]. Ma uno (e probabilmente si trattava di due esemplari di un ritratto solo) fu riprodotto da F. Gregori (*pag. 562*) in una stampa certo appartenente a una serie di uomini illustri; poi nuovamente nella più famosa Serie degli Uomini illustri Toscani, disegnato da G. Zocchi e inciso da C. Faucci; e almeno una terza volta nel 1807 in Firenze disegnato da F. S. Fabre e inciso da Galgano Cipriani [6]. E anche Agnolo Bronzino, se si ha da credere alla leggenda di un'altra incisione [7] avrebbe dipinto un ritratto del Machiavelli. Ora tutte queste e molte altre [8] imagini machiavellesche, viste di fronte o quasi, ci riportano nettamente al tipo del busto di Palazzo Vecchio, e hanno caratteri costanti: ovale della testa e del volto accentuato e assottigliato verso il mento, espressione arguta, occhi piccoli e vivaci, capelli corti fuori che sulla nuca, labbri sottili e serrati, il superiore avanzante l'inferiore. E la secolare tradizione iconografica fu accettata come certa fino a Lorenzo Bartolini e a Stefano Ussi, nella statua del Loggiato degli Uffizi a Firenze e nel ritratto della Galleria d'Arte Moderna di Roma [9]. Ma nel ritratto del Bargello, di faccia o di profilo, niente ci riporta a questi che possiamo credere gli autentici lineamenti del volto di Machiavelli. Del quale perciò, a proposito di quel busto, il nome

FIRENZE. PALAZZO VECCHIO: BUSTO DI NICCOLO' MACHIAVELLI.

RITRATTO DEL MACCHIAVELLI DALL'ORIGINALE DI SANTI DI TITO

andrà senz'altro lasciato da parte.

Più importante della questione iconografica è quella della paternità dell'opera. Senza dubbio essa fu creata da un artista di gran polso. La decisa e recisa impostatura nell'originale più decisa e recisa di quel che non appaia dalle riproduzioni: la risoluzione, senza residui non artistici, in puri effetti di stile di quella che pur indoviniamo, immediata aderenza ai caratteri e all'espressione della persona vivente: quel sollevare la piccola testa così vivida di accidenti formali sulla vasta e pacata imbasatura del corpo, panneggiato a stesure lisce di drappo e a cadenze regolari e d'un sol ritmo dei piegoni scanalati: la franca bravura del mo-

RITRATTO DI NICCOLO' MACCHIAVELLI, CIRCA 1550.

dellato, ampio senza esser sommario, ricco di valori plastici senza meschineria di minuzie nella sfaccettatura dei piani facciali, che svariano di momento in momento e pur son generati e sorretti nei loro sviluppi e conchiusi unitariamente dalla potenza di uno stile severo, ci vietano di ricorrere, o meglio di persistere, perchè vi s'è ricorso finora, all'ipotesi grigia e neutra dell'autore ignoto. Nel Quattrocento, ormai, ignoti ci son soltanto i mediocri. Nè possiamo in nessun modo ammettere che un mediocre, di sorpresa e di contrabbando, sia giunto un giorno a questo capolavoro, per rientrare poi nell'ombra per sempre, non solo agli occhi nostri ma a quelli dei contemporanei.

ANTONIO DEL POLLAIOLO: RITRATTO DI GIOVANE GUERRIERO.
FIRENZE, MUSEO DEL BARGELLO.

ANTONIO DEL POLLAIOLO: BUSTO VIRILE. - FIRENZE, MUSEO DEL BARGELLO.

ANTONIO DEL POLLAIOLO: PARTICOLARI DEL GRUPPO DI ERCOLE ANTEO. FIRENZE, MUSEO DEL BARGELLO.

Il busto è datato, con assoluta autenticità, 1495. Chi poteva in quegli anni esser capace di tanto? Se anche non fossero morti da tempo, nè Antonio Rossellino nè, meno ancora, Mino avrebbero mai saputo avere tal vigore espressivo. I loro busti autentici sono lì nella stessa saletta del Bargello che lo dimostrano. E Andrea del Verrocchio, che molto più poteva, era anch'esso morto da sett'anni.

Viventi erano Benedetto da Maiano e Antonio del Pollaiolo. Ma il delizioso Benedetto, erede dell'arte del Rossellino, consanguinea a quella di Andrea della Robbia, squisito e spedito, largo e armonioso sempre, dal pulpito di Santa Croce agli altari di San Gimignano, dall'altare di Napoli alla porta di Palazzo Vecchio, non è mai giunto a creare opere di tanta franca potenza e di tal forza contenuta. E anche per particolari caratteri di stile i suoi busti del Bargello o del Louvre in nulla collimano col nostro.

Rimane Antonio del Pollaiolo. Ma questa che per il momento residua nella nostra indagine come una semplice presunzione cronologica, può essere confermata dai resultati di qualche ricerca stilistica? Io credo di sì. La stessa risolutezza decisa e pronta con cui, serrata la mascella e direi quasi i lineamenti, addensata una dura vo-

ANTONIO DEL POLLAIOLO: BUSTO VIRILE. - FIRENZE, MUSEO DEL BARGELLO.

ANTONIO DEL POLLAIOLO: PARTICOLARE DEL SEPOLCRO DI SISTO IV

ROMA, MUSEO PETRIANO.

lontà nello sguardo. l'ignoto Fiorentino caccia avanti lo sguardo e l'anima, la ritrovate nel busto pollaiolesco del Giovane Guerriero (*pag. 561*). E in ogni fattezza, di continuo rilevate e poi depresse, fatte emergere e subito dopo scavate, i muscoli e la poca carne aderenti aspramente allo schema delle ossa, voi ritrovate il tormentatore di bronzi delle statue papali (*pag. 568*). Ma ancora più probante mi sembra il confronto del profilo del busto col profilo delle due teste di Ercole e Anteo nel celebre bronzo d'Antonio (*pag. 566*). Essi si rispondono a linea a linea, dalla fronte bassa alla bocca prominente, dalla salienza degli zigomi all'incassatura delle orbite, dalla forma del naso alla fattura dei capelli. E anche qui la corrispondenza è più netta se osservata sugli originali. Si direbbe che tanto la profilatura del ritratto era resultata consona alla volontà espressiva dell'artista, da indurlo a ripeterla poi in un'opera di fantasia. E questa sarebbe già una dimostrazione di paternità comune. Ma il gruppo di Ercole è certamente più antico del busto, poichè nel 1495 era già nelle collezioni medicee [10]. Vogliamo dunque credere che qualche anno dopo, per cieco caso, un qualsiasi scultore si sia imbattuto in un modello di perfetta coincidenza fisionomica, nel profilo, con le teste di Antonio? Volete proprio crederci? Io preferisco riscontrarvi una non cieca coincidenza di stile

del comune autore. E penso che di fronte a un artista così pronto a ogni arte come Antonio, nessuno vorrà muovere l'obiezione che questo sarebbe l'unico suo marmo conosciuto. Benchè è probabile che proprio questa sia la ragione che ha finora distratto dal pensare a lui per il busto del Bargello.

LUIGI DAMI.

(1) M. REYMOND, *La sculpture Florentine*, Florence 1899, III, 140.

(2) Archivio della R. Galleria degli Uffizi, filza XLVIII, 1824, n. 8.

(3) Uscì di casa Ricci, sembra, con una Piccolellis sposa in seconde nozze di un Ricci, che poi lo lasciò, nel secolo scorso, al figlio di primo letto Bentivoglio. Dai Bentivoglio lo comperò Charles Loeser che l'ha regalato al Comune di Firenze. V. L. DE LAIGUE, *Un portrait inedit de Machiavel*, « Revue archeologique ». 1887, p. 139-43. Il busto è ricordato anche nelle memorie di Scipione Ricci, che afferma per tradizione familiare essere derivato dalla maschera presa sul cadavere del Machiavelli. V. anche P. VILLARI, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, 2ª ed. Milano, 1895, I, 321, n. 1.

(4) È nella Raccolta iconografica del Gabinetto dei Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi, n. 37975. È tolta da un'opera a stampa, e foderata di uno spesso foglio di carta. Si può tuttavia leggere in trasparenza. E nel verso dell'immagine sembra sia la fine di una notizia riguardante Pico della Mirandola. Si dovrebbe dunque, trattare di un qualche « De viris illustribus » ornato di ritratti, ma non son riuscito a rintracciare il volume, che ci avrebbe permesso con tutta probabilità di datare con esattezza l'incisione.

(5) « Ippolito de' Ricci, avvocato del collegio de' nobili, gentiluomo,... conserva nella sua casa di Santa Croce alcuni ritratti d'antichi suoi ascendenti e d'altri stati loro congiunti, fra' quali è quello di Niccolò Machiavelli... ». E un altro lo possedevano gli eredi di Pier Francesco Ricci. BALDINUCCI, *Notizie* ecc., Vita di Santi di Tito.

(6) Sono incisioni non rare: della prima e della terza un esemplare esiste nella citata Raccolta iconografica degli Uffizi, n. 9355 e 12371. Della seconda un esemplare è alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, Stampe Vol. CCXD, n. 12.

(7) Di Angelo Emilio Lapi sotto la direzione di Raffaello Morghen. Raccolta iconografica degli Uffizi, n. 10833.

(8) Nella raccolta degli Uffizi oltre i citati, esistono altri quattordici ritratti del M., i più tarde e mediocrissime incisioni, ma iconograficamente interessanti perchè dimostrano una continuità ininterrotta nella riproduzione dello stesso tipo. Per la più gran parte la sorgente è stata il ritratto di Santi di Tito. Un busto del M. presso a poco con gli stessi caratteri fisionomici, ma assai mediocre, è alla Società Colombaria di Firenze.

(9) Lorenzo Bartolini, fece accurate ricerche sulla iconografia del M., e nel suo studio era un gesso, forse la copia che del busto ora in Palazzo Vecchio sembra facessero fare i Ricci. V. VILLARI, *op. cit.*

(10) E. MUNTZ *Les collections des Médicis au XV siècle*, Paris, 1888, p. 85.

IL PALAZZO GARZONI A PONTE CASALE.

Ascoltiamo: parla Giorgio Vasari: « E fece (Jacopo Tatti) il palazzo di messer Luigi de' Garzoni più largo per ogni verso che non è il Fontico dei Tedeschi tredici passa, con tante comodità che l'acqua corre per tutto il palazzo, ornato di quattro figure bellissime del Sansovino, il quale palazzo è a Ponte Casale in contado » [1].

Questo Ponte Casale è luogo di malinconia [2].

Fa meraviglia vedere dove i nobili veneziani non abbiano avuto paura di costruire le loro case di campagna. Nei secoli d'oro della repubblica l'andare in villa significava non *otia* ma *negotia*. I senatori amplissimi vi andavano più che tutto per sorvegliare le loro proprietà. Quei volti che uscendo dalle toghe di scarlatto ci fissano dalle tele del secolo di Tiziano sono volti accesi, quasi contadineschi, volti di persone che non hanno

temuto di esporsi al sole e al vento per paura di guastarsi la pelle. Più che di sangue azzurro era questa nobile gente piena di globuli rossi, con un'aria di sanità, di robustezza, di volontà rude, un equilibrio così evidente tra spirito e corpo che fa capire tante cose; questa, per esempio, come il leone di San Marco abbia potuto, ancorchè spelato e con gli unghioni smussati, incutere paura per due secoli dopo di loro. Quella passione dell'agricoltura portò di conseguenza che essi non troppo amassero la montagna. Comode le montagne per la difesa della repubblica, e belle; ma ammirarle da lontano. Nè le donne loro eran fatte per portar su per le dirupate vie dei monti il peso delle carni bionde e opulente. Arrivavano tutt'al più alla collina; così, sui colli Euganei, Arquà sarà ricercato perchè vi dorme il Petrarca, così a Luvigliano sorgerà il palazzo del Falconetto; più tardi, a Montecchia, il palazzo del Varotari. La gran preferita fu la pianura. Abituati a vivere in mezzo allo specchio piano della laguna, i veneziani volevano spaziar collo sguardo. I loro giardini sviluppati in lunghezza, senza accidentalità naturali e artificiali, cercavano di accontentare questo bisogno della vista condotta da linee prospettiche lontano. Sopra ogni cosa amarono sentire intorno l'acqua, non tanto scrosciare per cascate e cascatelle (questo gusto verrà loro più tardi), ma ascoltarla passar via lieve e lucida in qualche canale dalle prode verdi dove le rondini piombano e rimbalzano, neri lampi stridenti. Passavano i burchielli, carichi delle famiglie, diretti alle case lontane. Ed era una festa giungere così, fosse nella più desolata landa. Il patrizio veneto aveva coscienza che egli, attendendo all'agricoltura, giovava alla sua saccoccia, ma anche allo stato. Quell'essere chiamati ad assumere le più alte cariche imponeva un grande austero senso di responsabilità. Ed ecco dalla somma dei singoli sforzi derivare un gran bene. Molta parte del Veneto inferiore era paludosa: valli e lagune. Quasi raccogliendo l'invito di Francesco Petrarca, rimasto, causa i tempi calamitosi, inascoltato, la grande opera romana fu ripresa e la nobiltà veneta redense quelle contrade colle bonifiche.

Avviene così che tanti palagi siano sperduti in luoghi lontani — oggi come allora — dalle vie consuete degli uomini, e rimangano ignoti ai più, solitari nel piano, colle facciate estatiche che guardano all'infinito. Magnifici palagi, perchè il veneziano, da vero gentiluomo del rinascimento, se amava gli affari, amava il fasto, l'arte, e le case belle le voleva, chè di mezzo ai campi era pure una gran compiacenza guardar la mole grandiosa aspettarlo per il suo riposo.

I più sono rovinosi, o caddero nelle mani di qualche agricoltore arricchito, che proprio ad essi non bada. Qualcuno tuttavia rimane proprietà di antichi signori. Questo di Ponte Casale è ora dei Donà dalle Rose, una famiglia che rinnendo le fila di altre estinte, possiede cose mirabili: questa villa, il giardino di Valsanzibio, il palazzo sul Canalgrande.

La Gastaldia di Ponte Casale i Garzoni [3] l'avevano comprata dai bolognesi fratelli Malvezzi q. Gaspare nel 1461. Fino al 1405 è probabile avesse appartenuto ai Da Carrara. Vi doveva esistere una casa domenicale perchè nell'estimo del 1518 (al Museo Civ. di Padova) trovo che Nadal di Garzoni, di Filippo, denunciando questa possessione dice fra l'altro: *Item la mia casa cum suo*

IACOPO SANSOVINO: IL PALAZZO GARZONI A PONTE CASALE.
(*fot. Caprioli*).

PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI: IL POZZO (*fot. Capriolo*).

cortivo in la qual abito cum bruolo orto pol esser de cercha campi oto » e fa osservare che « *pradi, pascoli, valle, chuora no pagar nè mai pagò daie et ne facion niuna con esser sta deta gastaldia del conte Alvise dal Vermo et da poi confischada per lo illustrissimo signor nostro et venduta del 1442* [4] *come per lo istrumento apar* ».

Erano circa 1550 campi, dei quali cinquecento di valle. I Garzoni ne prosciugarono gran parte, e, come a coronarsi per la vittoria conseguita, vollero una villa degna della nobiltà della casa e delle ricchezze.

Dal 1527 Jacopo Sansovino, nella piena maturità degli anni e dell'ingegno, si era fissato a Venezia, e, subito, si era imposto. Aveva trovato un terreno preparato alla ancora castigata solennità dell'arte sua, più che dalle eleganze gracili del Rizzo e di Pietro Lombardo — i quali tuttavia avevano dato il colpo di grazia al carattere, diremo, romantico e pregno di orientalismo della città — dai giovani che erano stati a Roma e ne eran tornati pieni di entusiasmo per i suoi monumenti, e questo entusiasmo traducevano nelle fabbriche ideate, come il Falconetto nel padovano, e, prima ancora, nel vicentino, il Trissino pel suo palazzo di

PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI - TERGO (*fot. Caprioli*).

Cricoli. Anche lo aiutò nell'opera di penetrazione il Sammicheli rientrato in quello stesso anno dall'Urbe alla sua Verona.

Al Sansovino si rivolsero i Garzoni perchè desse forma a quel loro ambizioso disegno. Tutto fa credere questo avvenisse verso l'ultimo decennio della prima metà del secolo, perchè, senza accennare ad altri elementi di giudizio che esamineremo in seguito, se chiara è la ripetizione di motivi già usati con plauso a Venezia, nel palazzo Cornaro (1532) e nella Libreria (1536), non vi si trova influenza di un'opera più complicata come la loggetta sotto il campanile, che è del 1540.

La fabbrica, di pianta rettangolare (metri 50×36), ha il terreno a leggera scarpata, per metà, sul davanti, sotterraneo. Nell'equilibrio dell'architettura funziona da zoccolo, come userà poi largamente il Palladio. Certo è che, a guardare di fronte l'edificio, l'occhio quel piano terreno non lo avverte, portato su dalla rampa a cordonata, ampia quanto la larghezza del portico, e comoda per salirla a cavallo. Ai piedi della rampa, su dadi di cotto, due gruppi in pietra d'I-

stria, raffigurano Ercole e l'Idra, Ercole e il Leone nemeo (il migliore): tutti e due molto superiori, non pel modellato anche in essi sommario, ma per la severità decorativa, alle dodici divinità pagane allineate nel viale, che, posteriori di oltre un secolo, si atteggiano convenzionali, o nervosette o languide.

Il grandioso prospetto (*pag. 571*) è un evidente ricordo romano di palazzo Farnese, come si presenta verso il giardino. Ma è giusto riconoscere che in fondo rientra nello schema tipico delle costruzioni veneziane, vivo ancora, nella villa di Cricoli dove le torri dei fianchi corrispondono ai corpi laterali dei palazzi sul Canalgrande.

La parte centrale è tutta spalancata in un doppio porticato con altro corrispondente all'interno: sotto d'ordine dorico, sopra ionico, separati da una cornice molto aggettante che serve di marcapiano. Portico e loggiato, a cinque archi, ripetono le linee della Biblioteca di San Marco, sfrondata d'ogni decorazione. Ma qui le arcate della loggia sono prive delle colonnine a sostegno degli archi, e risultano perciò uguali in ampiezza, come uguali sono nella membratura, alle sottostanti: anzi, appaiono più larghe perchè raccorciate dai parapetti a balaustri. Vi è dunque, apportata dallo stesso Tatti, quella modificazione che servirà di guida al Palladio per la sua Basilica di Vicenza.

Ma se quell'aprirsi maestoso del prospetto è bello, non altrettanto lodevoli sono le ali dove il forte chiaroscuro centrale manca di preparazione e richiami, le finestre spaziate lasciando troppa superficie di riposo fra esse. Anche nel palazzo Cornaro vi sono finestre altrettanto semplici, ma colà dando sul rio stretto meno se ne avverte la povertà delle modanature. Le due ali che si dipartono dal doppio porticato sono congiunte, dietro, da una cortina di muro, di modo che vi si forma in mezzo un cortile.

Prima di salirvi, giriamo intorno alla mole. Il tergo (*pag. 573*), in mattoni a vista, è ancora più grigio e disadorno; più mosso e felice tuttavia. Quanto il fronte si beve il sole e si apre nei loggiati e nel cortile a riceverlo e imprigionarlo, il tergo, che guarda a tramontana, è corrucciato. Di qua le ali sovrastando d'un piano al muro che le allaccia conferiscono all'edificio una possanza triste di fortezza. La balaustrata, le statue non valgono a mitigare quella tristezza e quella austerità. È curioso del resto il senso che, di fuori, produce questo palazzo concepito arditamente e senza badare a spese: nel fasto vi si avverte alcunchè di modesto e quasi di povero, perchè salvo taluna parte in pietra tenera di Vicenza (chiavi, capitelli, basi, balaustri) tutto è laterizio intonacato. Forse al Sansovino, venuto di Roma e di Toscana e che a Venezia aveva trovato la pietra d'Istria, quel doversi in campagna adattare al materiale caratteristico all'Alta Italia, il mattone, non permise calcolare l'effetto scarsamente policromo che poteva risultare da un disegno che se tradotto in paramento di conci sarebbe riuscito ben altrimenti animato. Così il palazzo, specie se lo si osserva di fianco, ha un'aria uggiosa e desolata di edificio scolastico che non gli concilia un'ammirazione senza riserve.

Dietro fugge via un interminabile muro rafforzato da interne archeggiature, che racchiude 63 campi, e pare il muro d'un cimitero. Da questo prato triste entriamo nel pianterreno che contiene le cantine, la dispensa, la cucina col trave del focolare (residuo della fabbrica precedente al palazzo),

PONTE CASALE. PALAZZO GARZONI. IL CORTILE (*fot. Callegari*).

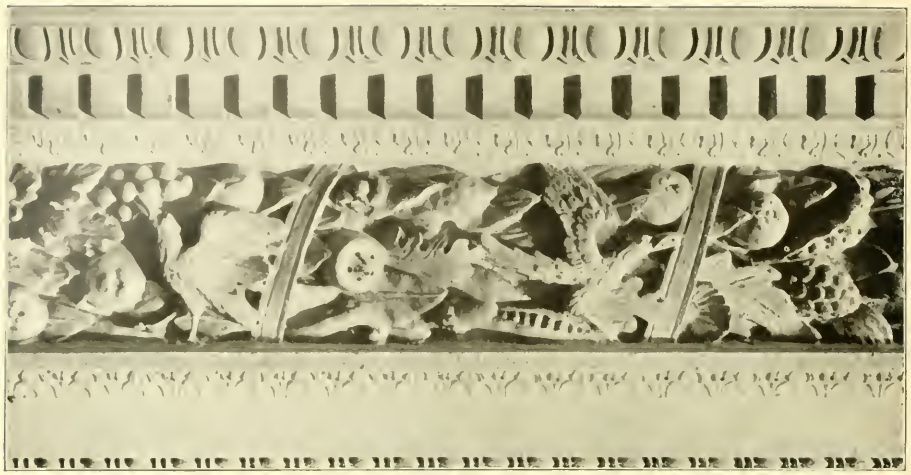
PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI: IL PORTICO (*fot. Calleg.ri*).

gotico, scolpito a fogliami con lo stemma Garzoni e, sotto al cortile pensile, un ambiente altrettanto vasto, basso, diviso in nove campate da enormi pilastri su cui s'impostano le volte a crociera, meno che nel mezzo dove un pozzo circolare (*pag. 572*) fra quattro pilastri collegati da brevi archivolti forma come il tempietto dell'acqua che si allaccia al putcale del cortile. È in questo pozzo che si scaricano, per appositi condotti, le acque piovane raccolte da una grondaia interna in pietra d'Istria, che corre sotto il tetto nelle soffitte. E questa deve essere la conduttura ingegnosa tanto ammirata dal Vasari. Il San-

PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI: PORTALE (*fot. Caprioli*).

sovino, a ragione o a torto, fu tacciato di non badare alla solidità degli edifici. Pare, murando su questa costruzione veramente romana, abbia voluto dimostrare di saper invece il fatto suo. Quando il portone, dal quale si entra, sta chiuso e la luce piove scarsa e come filtrata solo dallo stretto vano del pozzo e qua lambe un arco o un pilastro, e là addensa l'ombra di dove altri pilastri si staccano, par di essere discesi nel cuore di una cripta romanica e bello è il gioco scenografico di questa architettura.

Ed ora, coraggio: col nostro umile vestito moderno immaginiamoci ospiti dei Garzoni, e saliamo a palazzo. Nell'atrio quattro porte, che riterrei aperte nel sec. XVII, con gli architravi lignei, spaccati dal tempo, quasichè messi come modelli si sia abbandonato



PIETRO DA SALO' (?): FREGIO DEL CAMINO IN SALA DA PRANZO (PARTICOLARE). PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI (*fot. Capriali*).

il proposito di sostituirli, sono sormontate dai busti di gesso bronzato dei tre dogi e del cardinale di casa Michiel. Attraverso le finestre e la porta si vede il cortile metà in sole metà in ombra (*pag. 575*). Il centro di esso è occupato da una *vera* da pozzo poligonale composta di mensoloni fogliati che si alternano a balaustri. Non le appartengono i putti che soffiano nelle conchiglie cavalcando cavalli marini, e che devono provenire da qualche fontana distrutta. Il cortile quadrilatero è porticato da tre lati (*pag. 576*) sul quarto, la cortina menzionata innanzi continuano finte le arcate, delle quali le mediane guardano aperte su la campagna. Il pavimento combina a disegno lastre di marmo, bianche rosse grigie. Anche in questo cortile vive il ricordo del Sangallo così quadrato e porticato con cinque archi per ogni parte e le mezze colonne e l'ordine dorico; come torna il ricordo della Libreria nella balaustrata di coronamento adorna di statue (del seicento però), che gira intorno. Perchè il portico regge un terrazzo, così che il piano superiore, rimanendo arretrato, non incombe e lascia maggiore respiro. È questa la parte meglio ideata di tutto il palazzo. Il Sansovino raggiunse ricchezza e varietà di effetti con semplici mezzi, utilizzando anche il paesaggio per renderla più grata alla vista e togliere quel che di gelido e troppo composto ha sempre un cortile, per quanto bello. È così nobile il luogo che si possono perdonare sotto il portico (*pag. 576*) i timpani delle porte di sagoma troppo spezzata e tormentata, quasi barocca. Di qui anche meglio si gode il cornicione elegante di tipo classico, ma inteso modernamente.

Le ali servivano per gli alloggi dei padroni e degli ospiti, separati, ma accortamente era reso possibile e comodo il riunirsi con qualsiasi tempo, o al pianterreno per

PONTE CASALE PALAZZO GARZONI: CAMINO DELLA SALA DA PRANZO DI I. SANSOVINO (PARTICOLARE) (*fot. Capriolo*).

PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI: IL CAMINO NELLA SALA DEL CAVALLO DI I. SANSOVINO E AIUTI (*fot. Caprioli*).

PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI: DECORAZIONE SULLA CAPPA DEL CAMINO NELLA SALA DEL CAVALLO *(fot. Capriolo).*

PONTE CASALE. PALAZZO GARZONI: AMMANNATI, BRONZETTO (*fot. Caprioli*).

il portico del cortile, o, sopra, attraverso la loggia e la terrazza. E ogni stanza, se può comunicar con le altre, ha il suo uscio che la disobbliga. Scale di mattoni a rampe sovrapposte nell'una ala e nell'altra, uniscono i piani. Le stanze pavimentate a quadroni di cotto, spaziose, alte, semplicissime, sono aperte alla luce, ai vasti paesaggi, alle contemplazioni serene. Vere stanze italiane, per la vita gaudiosa ma sana, lieta ma forte. Tutte sono provviste di caminiere sormontate da figure ed emblemi mitologici di stucco: hanno volte a botte ripartite in riquadri ed ovati.

Quattro sono dunque le figure che il Vasari afferma eseguite da Jacopo. Sono quelle che reggono gli architravi dei camini marmorei nella sala da pranzo e nella sala detta del cavallo [5]. Nella sala da pranzo le cariatidi femminili (*pag. 579*) reggono sulle spalle un capitello colla stessa grazia sciolta che se fosse un cesto di fiori, baldanzose e svelte, avviluppate in vesti e sottovesti che il vento apre e spinge indietro disegnando o

PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI: AMMANNATI, BRONZETTO (*fot. Coprioli*).

PONTE CASALI - PALAZZO GARZONI - BOTTEGA DEL VITTORIA - ALARE.
(fot. Caprioli).

PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI: BOTTEGA DEL VITTORIA, ALARE.
(*fot. bar. Lassotovitch*).

TIZIANO MINIO: TAVOLO. - PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI.

scoprendo le forme tondeggianti. La movenza è la solita delle statue del Sansovino: nell'atto del passo, mettendo innanzi una gamba. Quel moto, lo spostamento all'infuori dell'anca, il ricondur di una mano su la opposta spalla, danno loro linea sinuosa. Una sofferenza pacata appena traspira nei bei volti pieni incorniciati dai capelli che in mezzo si partiscono, quindi attorti in treccie stanno rialzati sul capo. Tutto vibra e pur tutto obbedisce alla disciplina architettonica. Ecco perchè superano le sorelle della Sala della bussola nel Palazzo ducale di Venezia, tanto più fredde e compassate. Come in arte basti poco a oltrepassare il limite ce ne fanno persuasi le cariatidi che ispirandosi a queste [6] Girolamo Campagna collocò sul deposito di Marino Grimani a San Giuseppe di Castello a Venezia: il passo armonioso sul monumento funebre è diventato atteggiamento di danza. Se noi dunque consideriamo le statue di Ponte Casale dal punto di vista della decorazione, possiamo accordarci colla Pittoni [7], che le annovera tra le cose più belle del maestro.

Magnifico è il fregio (*pag. 578*); ricchissimo, minuto senza riuscir trito, chè la esuberanza dei particolari non ha ucciso la

PIETRO DA SALO' (?): TAVOLONE. - PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI (*fot. Capriola*).

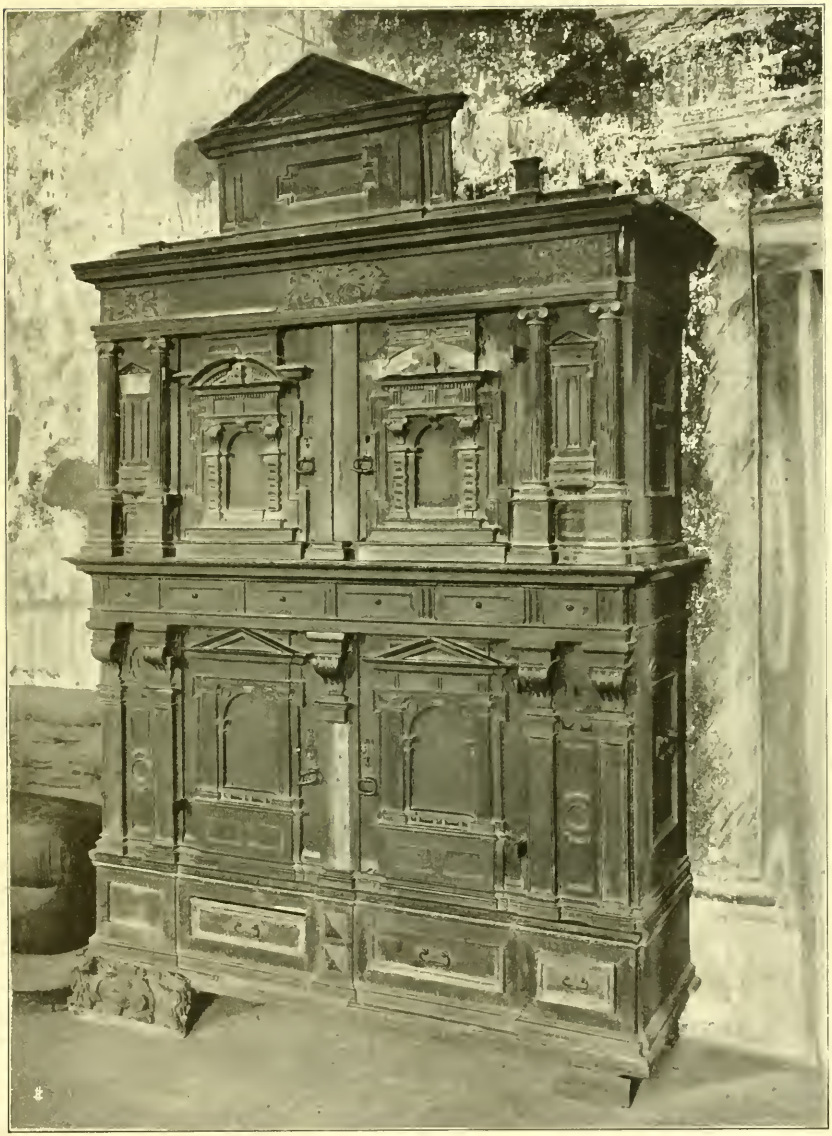
chiarezza dell'ossatura. Forse vi si deve riconoscere l'abile mano di Pietro da Salò. Se di Pietro, il senso del chiaroscuro che lo informa lo mette più vicino al fregio del monumento Contarini al Santo di Padova che non a quelli dei camini del Palazzo ducale. Studiandolo ci si rifà un'anima infantile, che gode nell'andar scoprendo, tra quei fasci di ghiande di uva di pomi di limoni, nuove cose in un viaggio pieno di sorprese: qua un cane (?) famelico abbaia, là discende cauta una lucertola, più oltre un uccelletto dà di becco in un grappolo e un ramarro fugge e una biscia si drizza minacciosa a contendere con un uccello la conquista di un verme.

Uguale attitudine che nelle canefore è nei due schiavi (*pag. 580*), ma il valore delle sculture è assai più basso. Concepite senza dubbio dall'artista toscano e lavorate con identica tecnica — che lucida le carni mentre lascia opache le vesti, e bucherella col trapano le ciocche dei capelli, — è probabile l'esecuzione si debba a uno dei molti scolari che, d'abitudine, usava condurre seco. A differenza delle altre, non ostentano sul plinto la firma *Sansovinus*, e questo ha il suo peso. Abbiamo qui due giovani grassi, atterriti (a quello di destra mancano le falangi ultime di due dita che si dovettero amputare, suppongo, nella

messa in opera perchè avrebbero ostacolato la trabeazione), dai corpi anche troppo muscolosi e pure floscì, copie dello stesso modello ma senza che nel tradurre nel marmo l'imagine viva l'artefice l'abbia ricreata dentro di sè. Il fregio in questo camino è più architettonico con licenze interpretative dello stile dorico: metope, dove le patere s'alternano ad elmi o pelte, stanno racchiuse tra i triglifi che sporgono in forma di mensole. Nel centro i cardi [8] dei Garzoni aprono la loro infiorescenza in vetta allo stelo spinoso. Questo camino ha poi sopra un macchinoso stucco, bronzato grossamente, barocco nell'insieme, elegante nei particolari. Plutone armato di bidente si leva nudo e piega con grazia il braccio sinistro a trattenere il manto che, scivolando, lo scopre. Ai lati due adolescenti ignudi reggono le catene alle quali sta avvinto Cerbero da due teste col campanaccio al collare. Slanciati, posando lievi sulle ampie volute, appaiono nella loro eleganza, in contrasto colla pesantezza degli encarpi di frutta, fratelli di quegli adolescenti che siedono sull'alto del monumento Mantova-Benavides agli Eremitani di Padova. È lecito ritenere anch'essi plasmasse l'Ammannati (*pag. 581*).

Creazione che la Pittoni [9] giustamente rivendicò al Sansovino è il bassorilievo di legno e stucco bronzato murato in una stanza: variante di un soggetto più volte trattato dal maestro, in un periodo che il Planiscig fissa fra il 1540 e il 1560 [10]. È interessante studiarvi la continuazione al medesimo tempo che la incomprensione di spunti donatelliani. Ma più che a Donatello questa Madonna è vicina al Vecchietta. Il putto indubbiamente è tutto vita, tenero e guizzante, e degno d'ammirazione è quel lieve chinare del capo di Lei, perduta nel Figlio, ma l'insieme è mancato: le figure non stanno ben composte entro il rettangolo, il corpo della Vergine non è inteso giusto. Per quanto evidente sia l'intenzione di racchiudere il gruppo in una linea grandiosa (il manto che scende dalla testa, la linea delle ginocchia col braccio, cui parallela gira la tracolla, e poi il braccio di Gesù, e la spalla fra i due menti), l'eccessivo parallelismo di linee curve e l'artificiosità delle pieghe minute dei sottilissimi panni l'hanno frustrata. È un lavoro meno scultorio che pittorico, e quasi disegnativo.

Anche il bronzetto che ho il piacere di far conoscere per la prima volta (*pagg. 583-84*), è artificioso, ma ha tanti pregi che volentieri si dimentica quanto di bizzarro e sforzato vi si potrebbe criticare. Ritenuto di legno, come il suo tardo sostegno colorato simulante una roccia fiorita, di pessimo gusto, lo si teneva in poco conto, sopra il camino della sala da pranzo. Invece, come si può giudicare facilmente dalle fotografie, è opera squisita, che mostra quanto valessero ancora nella piccola scultura gli artisti del tardo Rinascimento. Nel volto, nello schema del nudo troverebbe un antenato nell'Anforisco attribuito al Riccio del Museo Federico; nel movimento voluto e tutto contrapposti, nel corridore della raccolta Simon di Berlino [11]. Ma fra quelli che il Planiscig ha battezzati maestri *der gesuchten Bewegung*, io lo ascriverei all'Ammannati: troppo somiglia ai satiri della fontana di Piazza della Signoria. La figura fatta per esser vista da ogni lato, chè da ogni punto si presenta bene, poggia su una piccola base quadrata. Mentre sedeva tranquillo, l'uomo ha scorto una minaccia che improvvisa giunge da destra, sta per saltare in piedi e fug-



PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI, ARMADIO DEL SEC. XVI (fot. Capriolo).

PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI: BASSORILIEVO SUL CAMINO

NELLA CAMERA DETTA DEL BARBARIGO (SECOLO XVI)
(fot. Caprioli).

gire. Pare una figura uscita dal cartone michelangiolesco della battaglia di Cascina. Ma nè il terrore nè il movimento audacissimo alterano la grazia della bella persona. Nobile il volto, finissime le estremità. La modellazione vigorosa che rivela nell'artefice un padrone del nudo fa del corpo muscoloso asciutto agile un meccanismo dove tutto è necessariamente legato. Il getto è perfetto, bella la patina naturale, abile e paziente il ritocco. Bozzetto per un'opera maggiore? Forse per una statua di fontana? Purtroppo non ci è arrivato integro: il braccio destro è spezzato presso l'ascella, la destra manca dell'indice, un alluce è staccato. Ciò malgrado lo possiamo ancora pienamente godere.

Con questo la serie delle opere d'arte non è finita. Ca' Garzoni è proprio un museo, e notevole perciò che riunisce opere architettoniche e scultorie di un momento

PIETRO DA SALO' (?): ARMADIO. - PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI. (*fot. Caprioli*).

culminante per l'arte veneta.

Nella sala da pranzo sonvi questi ricchissimi alari di bronzo (*pagg. 584-85*) — altezza 0.88 — che servirono pel camino fin che fu chiuso modernamente per nascondervi la macchina dell'orologio a muro. Li sormontano i nudi pesanti, a tutto tondo, di Giove con l'aquila, di Giunone col pavone, che ricordano due simili soggetti provenienti dal Cataio e passati a Vienna con quella raccolta [12]. Questi ed altri dello stesso tipo, vengono dagli studiosi assegnati alla bottega di Alessandro Vittoria. Per quanto il trovar qui gli alari dia maggiore importanza a tanti

elementi di stile sansovinesco che è facile confrontare colle canefore del camino — la dolcezza dei visi, il piegare del capo a « tre quarti », la pettinatura della dea e il movimento del suo braccio, le tracolle — non trovo necessario andar contro all'opinione generale. Quanto poi ad esser opere di bottega, basta darvi un'occhiata. Fusi a parte e diversi di patina sono i sostegni a candelabro foggiati ad alto rilievo, dove una inesauribile fantasia da una forma altre ne fa nascere, e arpie, e mascheroni, e teste d'ariete, e volute, e festoni. La parte centrale è identica, senza gli amorini, a quella degli alari che si vedono a pag. 129 del citato libro del Planiscig.

Nella stessa sala, sopra le porte (collocazione che non è l'originaria), attirano l'attenzione due bassorilievi di marmo, rettangolari, anch'essi del Cinquecento. Uno offre una scena campestre dove un giovane in tunica corta, con caduceo, suona la zampogna intanto che un pastore barbuto lo ascolta poggiato al pungolo. Fra i due un bove pascola, sullo sfondo di monti passa un greggie. L'altro rilievo ha nel fondo una architettura a loggiati. Su un gran letto, il cui drappeggio occupa tutto il primo piano, è seduta una donna, nuda, cui un amorino trae in avanti la chioma mentre un secondo le toglie un calzare e un terzo la addita compiacente a tre uomini coricati. Un altro uomo, comparendo di dietro la testata del letto, sembra voglia afferrare la chioma portagli dal primo amorino.

Nel palazzo si conservano ancora alcuni mobili del tempo. Deve essere di Tiziano Minio questo tavolo (*pag. 586*) retto da vecchi barbuti desinenti in forma marina con tra loro, lavorato a parte, un lunettone riempito davanti con uno stemma vuoto, all'interno con un mascherone. È la traduzione in legno del bronzo, base di lucerna o alare, che appartiene al Museo Nazionale di Firenze. L'attribuzione del Planiscig a Tiziano Minio di quel bronzo mi sembra confermata dalla presenza del mobile in un palazzo costruito e adornato dal Sansovino e dagli scolari suoi.

Che sia stato Pietro da Salò a scolpire le tozze figure di quest'altro tavolone (*pag. 587*) di noce, lungo parecchi metri? Le mediane sono di donna, in atto di reggersi una mammella: le altre quattro di prigionieri nudi, colle mani legate dietro il dorso, a cavalcioni di chimere. Questi prigionieri, particolarmente i due con baffi penzolanti alla chinese, sono identici al Gobbo di Rialto. Ma può venire il dubbio che sia cosa assai più recente, della maniera del Brustolon.

Allo stesso artista forse su disegno del Sansovino, che avrebbe ripetuto nella cornice il fregio del camino nella sala del cavallo, darei l'esecuzione delle cime di tre armadi molto sobri (*pag. 591*).

Non certo italiano è invece questo armadione rovinoso e macchinoso che pare una casa (m. 3.10×m. 2.03; *pag. 589*), scomponibile in due parti e provvisto di maniglie per più facilmente portarlo. Le sue serrature e ferramenta interne sono ageminate; sulla cimasa ai lati del timpano stavano balaustri.

È tradizione che in una camera d'angolo dormisse il B. Gregorio Barbarigo, quando veniva in visita pastorale [13]. La lettiera è nuziale (*pag. 593*), fatta per il matrimonio di Giovanni Michiel con Andriana Grimani, matrimonio avvenuto nel 1667 [14]. Gli stemmi riuniti in uno degli sposi si vedono scolpiti sulla testata; un angelo li regge e due leoni; mentre da piedi le iniziali

PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI: LETTO DEL 1667. (*fot. Caprioli*).

AGM si intrecciano fra girali. Queste due parti del letto sono di legno, come le quattro tede costituite da cespi d'acanto da cui si sprigiona la fiamma: invece l'ossatura è di ferro. Se alzate la coperta di damasco rosso a galloni d'oro vi trovate sotto il paglericcio e, senza volerlo, vi traversa la mente il pensiero malizioso che il crepitio delle sfoglie di pannocchia avrà accompagnato le notti degli sposi e del prelato. E quelle tede che ai giovani avranno parlato del fuoco d'Imene, al santo vescovo saranno sembrate le fiaccole della fede: Vulcano, che sul camino (*pag. 590*) batte con furia a forgiare le armi del dio che gli farà quel tal brutto regalo, avrà suggerito agli uni il ricordo di salaci amori, all'altro la necessità colla parola ardente di battere contro le debolezze della carne, i vizi, le indifferenze di cuore. Così gli stessi oggetti saranno stati capaci di suggerire idee diverse a seconda delle anime. Uno lo strumento, molte le musiche.

Non abbandonerò questa camera, bianca di calce ma sontuosa per i mobili del primo Settecento, (impiallacciati e intarsiati d'avorio madreperla legni diversi e colorati, con gli smussi adorni di erme dorate), e per sette cornici del Seicento, (trasportate da Valsanzibio, scolpite a trofei differenti a seconda degli uffici coperti dai membri della famiglia Barbarigo che si vedono dipinti nei cinque ovali di ciascuna), senza aver fatto menzione di quest'altro bronzo (*pag. 596*), un vassoio con arpie a mo' di babuini negli angoli e lungo i lati il leone veneto racchiuso in tondi sorretti da putti. Bronzo che non esito ad attribuire al Briosco.

Non parlo dei tanti altri mobili e dei quadri che adornano questa dimora, sia per non dilungarmi noiosamente sia perchè non farebbero al caso essendo dovuti a secoli posteriori: mi limiterò ad una capatina in uno stanzone del primo piano dove tra una confusione di tele, seggioloni, spinette, portantine, cornici, stanno: una Madonna col Bambino, gotica, di legno: un curioso minuscolo bassorilievo del '400 che rappresenta alcune donne nude che si sporgono dalla terrazza di un giardino pensile, con cedre e fontane, a guardare un bifolco che passa nella strada incitando i suoi bovi, esageratamente piccoli: e una statua, mutila delle braccia, delle gambe e del naso, raffigurante un guerriero in corazza lavorata a fogliami e in capo un berrettone sotto al quale si mostra un volto rugoso glabro di vecchio. Questo frammento, scoperto in un fosso della campagna circostante, mi fa dubitare non forse si tratti di un ritratto del Dal Verme, abbattuto per vendetta della sua sospettata fellonia. Il giro è finito. La loggia è tutta infocata e come fatta più larga dal tramonto. Una gran pace, direi quasi spaventosa pace, scende. Come passavano il tempo questi signori? Alle nostre anime moderne una tale solitudine fa paura. Il mondo cammina e noi siamo qui immobili. Tutto è immobile qui. Solito errore di giudicare il passato colla sensibilità nostra. Poi bisognerebbe averci avuto da fare, i campi da ascingare, le semine; e, come svago, le caccie in valle.

« Hanno i nostri alcune picciolissime barche chiamate fisolere, per lo nome dell'uccello detto fisolo, nelle quali stanno da se, in otto servitori vestiti di turchino o di verde, o di colori più conformi all'acqua che si può. Il padrone solo in barca, o con lo schioppo o con l'arco, va seguitando fisoli o smerghi o arcazze. Vanno a questi piaceri più barche insieme con grossissime spese. Et

PONTE CASALE. PALAZZO GARZONI: CANCELLATA CON LO STEMMA DEI MICHIEL (*fot. Capriolo*).

RICCIO: VASSOIO DI BRONZO. - PONTE CASALE, PALAZZO GARZONI.

ritornati con la preda, si mettono per segno di vittoria gli smerghi su le finestre ».

Queste cose ce le racconta Francesco Sansovino. Non è improbabile lo scavezzacollo abbia tratto la vivacità della descrizione dal ricordo di un soggiorno a Ponte Casale col padre. Ma la sera? La sera si saranno ascoltate le villotte fiorire sull'aie colle prime stelle, si sarà sorriso in pensiero a una qualche *strazzosa*, che aspettava.

Ed ecco, solo ora, avverto il giusto perchè della malinconia di questo palazzo così bello: la mancanza di un giardino, di un bosco. Non vi sono mai stati, mi dicono.

Chi sa perchè, mi viene a mente il Navagero. Un uomo come lui come avrebbe potuto vivere qui? « Io non ho cosa alcuna più a cuore che aver Murano e Selva benissimo piantati al venir mio... Ogni mio fine, ogni mio contento, ogni mio disegno è in cosa che pochi sono che il credessero... Vi meraviglierete, che tra le occupazioni che io ho, di quel momento che sono, abbia cura di queste frasche: ma non ve ne meravigliate. Niuna cosa è alla quale oltre il carico ch'io ho, e più volte, e più volentieri, pensi ».

Tutte così le lettere al fedele Ramusio. Sempre quell'unica preoccupazione: i suoi alberi, le sue rose. Tra le fragranze delle zagare di Andalusia sentiva l'odor salso delle lagune, profilarsi vedeva contro la Sierra l'orto della sua Murano. Piantar allori, piantar cipressi, vederli crescere, leggere sotto le amiche ombre.

In fondo la sua aspirazione era comune a tutti i signori del tempo; bisogno di una società oppressa da una stanchezza mortale di ritirarsi fra cose d'arte in una pace d'illusione, come per un gran sogno che si spegne o una minaccia che avanza.

I suoi allori, i suoi cipressi. Navagero è morto con quel sogno nel cuore.

ADOLFO CALLEGARI.

(1) VASARI (ediz. Milanesi), T. VII, p. 485 e segg. — Il Temanza tace su questo lavoro.

(2) Ponte Casale si trova nel basso padovano, a 8 km. da Conselve sulla via di Candiana. Nella chiesa di San Leonardo, dipendente un tempo dall'abbazia di Candiana, rifatta nel 1572, che il Gloria (pare in base a no-

tizie ricavate dall'Archivio Cavalli, non dalle Visite Vescovili che tacciono) dice costruita su disegno di Andrea della Valle, non potrei attribuire a questo architetto, se mai, che l'altar maggiore, opera elegante del sec. XVI. Di quel secolo è anche la piletta con stemma dei Garzoni. Ma il resto fu rimaneggiato nel '700. Della chiesa primitiva resta il campanile cuspidato, che lievemente piega, con bifore nella cella campanaria e feritoie nella canna.

(3) « Nel 1289 un Zuane di Garzoni venne da Bologna a Venezia, ed all'epoca della guerra di Ferrara tenne pagati 24 militi a favore della Repubblica. Garzone, di lui figlio, ottenne nel 1335 insieme al fratello Bandino o Baldovino, un privilegio di cittadinanza veneziana. Avendo poi esso Baldovino acquistato molte benemerenze nella guerra di Chioggia, doveva nel 1381 essere ballottato pel Maggior Consiglio, ma venuto a morte innanzi il giorno della prova, lo furono in quella vece i di lui figli Giovanni e Nicolò, che rimasero approvati. La famiglia Garzoni abitava anticamente in Campo San Polo e fu solo circa alla metà del secolo XVII che divenne proprietaria d'un palazzo a San Samuele con facciata archiacuta sul Canal Grande, ove pose residenza » (G. TASSINI, *Curiosità veneziane*, Venezia, 1915, p. 279).

(4) ANDREA GLORIA (*Il territorio padovano illustr.*, Padova, 1862, p. 264, p. II) scrive invece: « ...Fu compera all'incanto per L. 25.600 il 1440 da Bernardo Zane, che dopo un lustro la cesse per ducati 6000 ai fratelli Malvezzi ». E più sotto aggiunge: « Pel testamento 14 settembre 1594 di Vincenzo q. Alvise (Garzoni) la gastaldia aumentata di altre terre fu partita tra i suoi nipoti Andrea Renier e Marc'Antonio Michiel ». Il ramo dei Michiel ai Santi Apostoli, cui era toccato Ponte Casale, si estinse con un Marc'Antonio, agli inizi del sec. XIX, e con due donne, una delle quali entrava per nozze in casa Martinengo. Dal co. Leopardo Martinengo, morto nel 1884, la villa con quella di Vansanzibio, notissima pel giardino, e il palazzo sul Canalgrande, celebre per gli arazzi di fabbrica del Brabante, passò ai Donà dalle Rose.

(5) Dal cavallo imbalsamato che troneggia spelato in mezzo alla sala. La chiamano anche *degli affreschi* a motivo delle pitture di cui la decorò il Calimberti sul finire del sec. XVIII. Il termine *affreschi* è improprio, chè si tratta di pittura a tempera quasi completamente perduta a causa dell'umidità. Di vero affresco non si vedono che alcune parti di restauro. Intatta rimase la volta dove è raffigurato, nell'ovato centrale, il Tempo che denuda la Verità con due putti tra le nubi, uno colla clessidra l'altro che impugna la falce; concetto già svolto dal Guarana in un soffitto. Aiutato dagli scomparti sansovineschi il Calimberti ha raggiunto un certo fare cinquecentesco, ma la sua tavolozza, per voler essere ariosa, restò debole, composta di rosa teneri e di azzurri accoppiati e fatti grigi dalla pesantezza della incorniciatura terra di Siena e oro. I dipinti sulle pareti alludevano, dicesi, a fatti di un doge Michiel; se ne indovina la figura qua in atteggiamento di comando sul ponte di una galera, là chinato ad accogliere ambascerie. Il co. Apostoli parla di queste pitture nella XIII delle *Lettere Sirmiensi*: « Dieci anni prima (nel 1800), io era passato per quella posta: meco aveva allora uno dei più grandi pittori italiani viventi: Calimberti. Chi ha veduto il suo gran quadro rembrandesco, esposto 16 anni fa in Sensa, rappresentante un spagnolo seduto che fuma e la gran sala a fresco in Ponte Casale, di M. Antonio Michiel, applaudirà al mio dire ». Proprio non è il caso, signor conte.

L'ultimo dei Michiel è ricordato a Ponte Casale da una stampa con dedica donatagli da Antonio Canova, forse quando lo scultore era ospite della Teotochi Albrizzi nella vicina Candiana. E nella *camera del Barbarigo* si conserva una palma « d'erba di dattero » donata dal pontefice Pio VII « il 25-III-1818 al N. H. March'Antonio co. Michiel colonnello onorario delle Truppe (pontificie) e della marina ». Nel 1815 il co. Marc'Antonio costruì, in un angolo del cortile, l'oratorio che niente di notevole presenta.

Durante i due secoli che la villa rimase in possesso dei Michiel, questi vi introdussero talune aggiunte, non tutte necessarie, nè tutte felici. Innalzarono la mura di cinta sul davanti, o almeno il suo coronamento merlato, con un grande cancello (*pag.* 595). Collocarono le statue nel viale, continuarono il porticale fino a portarlo quasi accosto al palazzo. Questo portico su pianta a sette che rivela tre epoche diverse (l'originaria con portale (*pag.* 577), sulla strada, adorno di tre stemmi dei Garzoni, uno in marmo sulla chiave, due laterali a graffito, è certo opera, e bella, del Sansovino) riuscì uno dei più vasti della provincia.

(6) PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1921, p. 535.

(7) L. PITTONI, *La castaldia di P. Casale*, in Rass. d'A., 1909, pp. 48-50, e nel suo libro: *Jac. Sansovino scultore*. Venezia, 1909.

(8) Nel libro di CASIMIRO FRESCHOT, *Li pregi della nob. veneta*, ecc. Venezia, 1682, pp. 335-336 e tav. f. t. a pag. 333, lo stemma Garzoni è così descritto: « D'azzurro con tre monti d'oro, uno sopra due, dal quale nascono tre spighe d'oro ». Questo stemma lo si nota a Ponte Casale su una tela dove è ritratto un Valerio Michiel, tela che è della fine del sec. XVI. Ma alla metà del '500 portavano ancora, come si vede ripetutamente qui e in questo camino, e sul portale di cui alla nota 5 e sul trave della cucina, e sulla piletta nella parrocchiale (nota 2), i cardi. Sulla fine del secolo (se la piletta risale al 1572) dovettero mutare le figure, e i cardi si cambiarono in spighe; forse alludendo alle ritornate dovizie. Ritornate, perchè è noto il grande fallimento del 1498, e forse in conseguenza di quella sciagura potrebbe darsi i cardi fossero stati adottati quale stemma parlante.

(9) Op. cit.

(10) Op. cit., pag. 383.

(11) L. PLANISCIG, op. cit., fig. 299.

(12) L. PLANISCIG, *Die estensische Kunstsammlung*, Band. I, figg. 196-197.

(13) 16 maggio 1668, 25 ott. 1683, 19 maggio 1695.

(14) Giovanni di Ant. Michiel e di Marina di Giov. Dandolo era nato il 30 giugno 1636. Andriana era figlia del q. Vettor e di Elena di Luigi Francesco Gonzaga, come risulta dal «*Campidoglio Veneto*» del Cappellari (Grimani, albero E; Michiel, albero O) e dagli elenchi Michiel nelle «*Croniche*» di Marco Barbaro. La notizia mi fu cortesemente fornita dai direttori della Marciana e del Museo Correr, ai quali m'ero rivolto dietro suggerimento del prof. V. Lazarini che ricercassi la data del matrimonio nel «Campidoglio» e nelle «*Croniche*». Oltre questi egregi sento il dovere di ringraziare il comm. Fogolari per aver concesso di usare per l'articolo le fotografie eseguite dalla Soprintendenza.

STEMMI E SIGILLI ROMANI DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO.

Che l'Archivio di Stato di Roma avesse, negli ultimi cinquanta anni, contribuito a rinnovare coi suoi documenti la storia dell'arte vista da quel centro del rinnovamento artistico europeo che è Roma dalla metà del sec. XV a quella del XVII e più oltre, era cosa ormai risaputa, almeno dagli iniziati.

Più difficile a imaginare era che in quel medesimo Archivio, in quanto tale, si potessero conservare piccole grandi opere d'arte che, più che dar luce come i documenti, meritassero d'esser messe in luce esse stesse e semplicemente ammirate per sè medesime.

L'esposizione della Legatura di quattro anni fa a Firenze servì a rivelare l'esistenza di una serie di splendide legature di libri di conti della Camera Apostolica che tutti ignoravano e che fino a poco prima avevano ignorato quegli stessi che le custodivano.

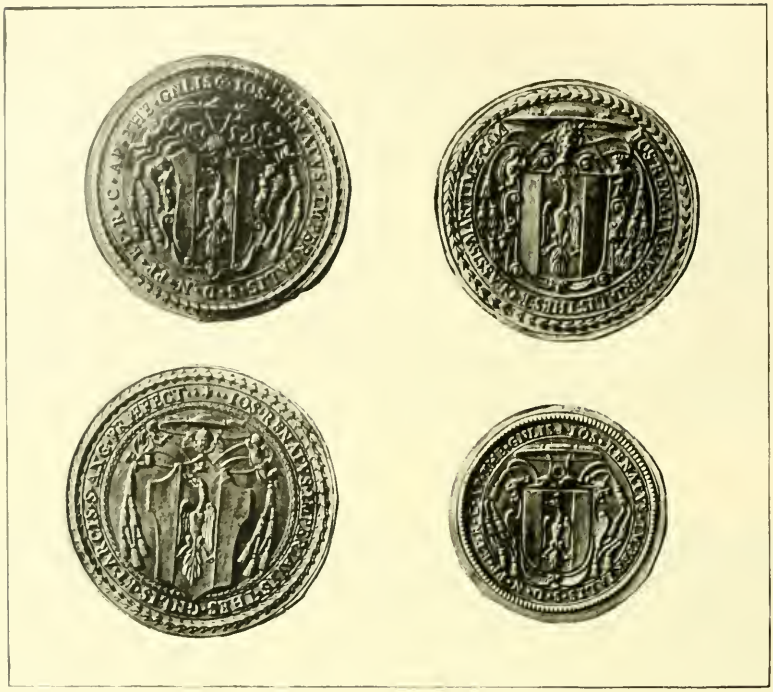
Qui, proseguendo sulla strada medesima, procureremo di illustrare un'altra fra le arti minori quasi ignorata e perduta, l'arte del sigillo, e di togliere dall'oscurità alcuni piccoli capolavori, usciti dalle mani di quei grandi «maestri dei ferri» che furono i sigillari romani di due o più secoli fa, quali ci si rivelano in una serie di nitide impronte che di essi rimangono nell'Archivio di Roma.

A questo punto è indispensabile una breve parentesi per un chiarimento di carattere tecnico elementare. Secondo la terminologia in uso, è noto che i sigilli si distinguono, dal modo che sono apposti ai documenti, in aderenti e pendenti. Prevalgono i primi fino al secolo XII, quando s'introduce l'uso dei secondi: e questi durarono fino al secolo XV, quando si torna di preferenza invece agli aderenti — o *plaqués*, come dicono i Francesi — con questo di variato, che mentre prima la materia su cui si eseguiva direttamente l'impressione era la cera di vario colore, ora, nei tempi nuovi, sarà la carta. E alla cera, o a l'ostia che presto viene a sostituirla, non rimane altra funzione che quella molto subordinata di tenere appiccicato sul documento il disco o quadrato di carta su cui rimane l'impronta.

Fino ad ora, a questi sigilli «di carta» non era stata data tutta l'attenzione che avrebbero meritato: forse anche in parte per lo stato assai precario di conservazione e d'identificazione, in cui d'ordinario si rinvengono sui documenti. Eseguiti il più delle volte da mani inesperte, quando il conio era già assai spesso deteriorato e consunto, sopra una materia — qual'è la carta — non

GIOVANNI HAMERANI a. 1687: ✠ ALDERANUS · EPVS · OSTIEN · S · R · E · CARD · CYBO · S · COL · DECAN. — [Quattro impronte]. Un'impronta piccola senza lettere.

GIOVAN FRANCESCO TRAVANI, a. 1672: · P · TIT · SS · AII · APOSTOLOR · PRESB · CARD · DE · ALTERYS · S · R · E · CAM · ET · C. [Tre impronte con varianti minime nella leggenda].
· P · CARD · ALTERIVS · S · R · E · CAM · S · CONGR · DE · PROPAGAN · FIDE · PREFECTVS. — [Un'impronta]. • Una impronta con arme e senza lettere.



GIOV. PIETRO TRAVANI, a 1688: * IOS · RENATVS · IMPERIALIS · S · D · N · PP · ET · R · C · AP · THE · GNLIS. [Due impronte].
* IOS · RENATVS · IMPERIALIS · THES · ET · CLASSIS · MARITIMÆ · CAM. — [Un'impronta].
* IOS · RENATVS · IMPERIALIS · THES · GNLIS · ET · ARCIS · S · ANG · PRÆFECT. — [Un'impronta].

abbastanza recettiva e che difficilmente permette quindi un sufficiente rilievo, questi sigilli post-medioevali hanno di solito tenuto nascosto fin qui la loro delicata bellezza. Nè da un occhio distratto poteva normalmente aspettarsi che ravvisasse quella che talvolta era non altro che l'orma a pena superstite d'una opera d'arte, in calce a un documento polveroso.

Ora ciò che invece distingue le impronte della collezione dell'Archivio di Roma è precisamente il loro perfetto stato di conservazione. E questo perchè non siamo qui dinanzi ai soliti sigilli in funzione attuale di segni di validazione dei documenti cui sono apposti, ma ad impronte, eseguite a regola d'arte, con lo scopo unicamente di offrire un saggio, quanto più possibile fedele e perfetto, dei conii relativi. Quando infatti il « sigillaro » aveva condotto a termine il lavoro che gli era stato commesso, al conto che presentava per ottenere il pagamento, univa, a guisa di giustificazione, le impronte dei singoli sigilli-matrici che aveva

GIOV. PIETRO TRAVANI, a. 1679: P · TIT · SS · MH · APOSTOLOR · PRESB · CARD · DE ALTERYS · S · R · E · CAM · S · MARIÆ · LAURET · PROTE. — [Un'impronta. Campo spaccato; nella parte superiore la S. Casa; nell'inferiore, stemma del Cardinale].
* P · TT · SS · MH · APOST · PRESB · CARD · DE ALTERYS · S · C · CONCIL · PRÆF. — [Un'impronta].
* P · S · R · E · PRESB · CARD · DE · ALTERYS · A · DOM · ET · CIVITATIS · LAVRETANÆ · PROT · ET · GVB · PER. — [Un'impronta].
* P · S · R · E · PRESB · CARD · DE · ALTERYS · A · DOM · ET · CIVITATIS · LAVRETANÆ · PROT · ET · GVB · PER — [Un'impronta. Campo spaccato; nella parte superiore la S. Casa, nell'inferiore, stemma del Card.]
* P · TIT · SS · MH · APOSTOLOR · PRESB · CARD · ALTERIVS · S · R · E · CAM · ET · C. — [Un'impronta].

inciso. Ed è naturale che egli avesse tutto l'interesse a mettere ogni cura a presentare tali saggi nella forma migliore; oltrechè egli era veramente nella condizione di farlo, all'atto stesso che il sigillo era uscito dal conio, nè quindi ancora consunto o alterato dall'uso.

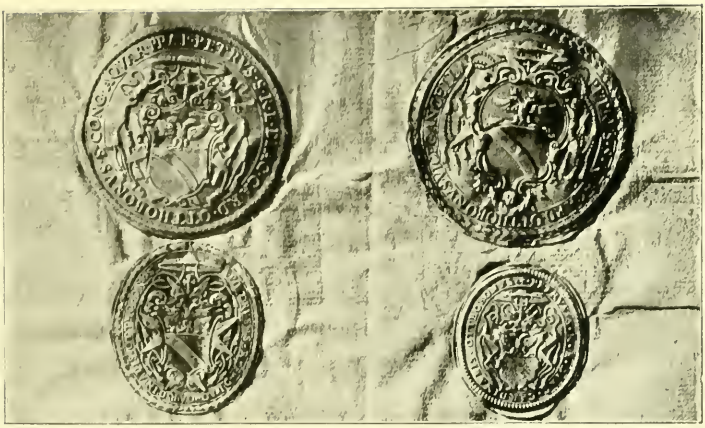
A questo costume amministrativo, a questa pratica contabile noi dobbiamo dunque l'esistenza stessa di una simile collezione; e le dobbiamo anche il perfetto stato di conservazione in cui si trova e che la rende impareggiabile per la conoscenza e per lo studio dell'arte del sigillo.

I sigillari costituivano in Roma un ramo di quel « nobil collegio degli orefici e ar-

GIOV. PIETRO TRAVANI, a. 1689: MARCVS · OTTHOBONVS · CLASSIS · PONTIFICIÆ · GENERALIS. — [Due impronte].
ANTONIVS · OTTHOBONVS · CAPIT · GENERAL · EQ · D · M · P · ET · C. — [Quattro impronte].
Due impronte piccole senza lettere e scudo sormontato da corona di principe.

gentieri » che aveva — come ha ancora — la sua sede nella chiesa di Sant'Eligio; ed è probabile ch'essi avessero da principio, come gli altri, le loro botteghe nei quartieri limitrofi di Ponte e Parione, sulle vie che confluivano a quello ch'era il termine e la mèta della Roma Papale del Rinascimento, il ponte Sant'Angelo: e cioè sulla via del Pellegrino anzitutto, via frequente d'orafi fino a poco fa, su quella dei Coronari — industria affine — e dove ancora s'indica la casa d'una famiglia famosa nell'arte del conio, la famiglia degli Hamerani; su quella dei Banchi dove s'esercitava il commercio della moneta e dove il Sangallo alzò la facciata della Zecca in cui aveva lavorato Benvenuto Cellini.

Ma nei tempi di cui ci occupiamo — fine del sec. XVII e principio del XVIII — la città mostra già e conferma la tendenza a spostare il suo centro dai quartieri di Ponte e Parione che invecchiavano, ad altri che cominciano ora a venire in fiore. Alessandro VII ha a pena messo il Corso definitivamente di moda con l'abbattere l'Arco di Portogallo, e col costruire su di esso e sulla Piazza Colonna rettificata il suo sontuoso palazzo — Palazzo Chigi — e già



GIOV. PIETRO TRAVANI, a. 1690; PETRVS · S · R · E · DIAC · CAR · OTTHOBONVS · S · CONC · AQVARUM · PRAEF. — [Un'impronta].
PETRUS · S · E · CARD · OTTHOBONVS · VICECANCELLA°. — [Un'impronta.]
PETRVS · S · R · E · DIAC · CARDINALIS · OTTHOBONVS. — [Un'improonta].
PETRVS · S · R · E · DIAC · CAR · OTTHOBONVS. — [Un'impronta].

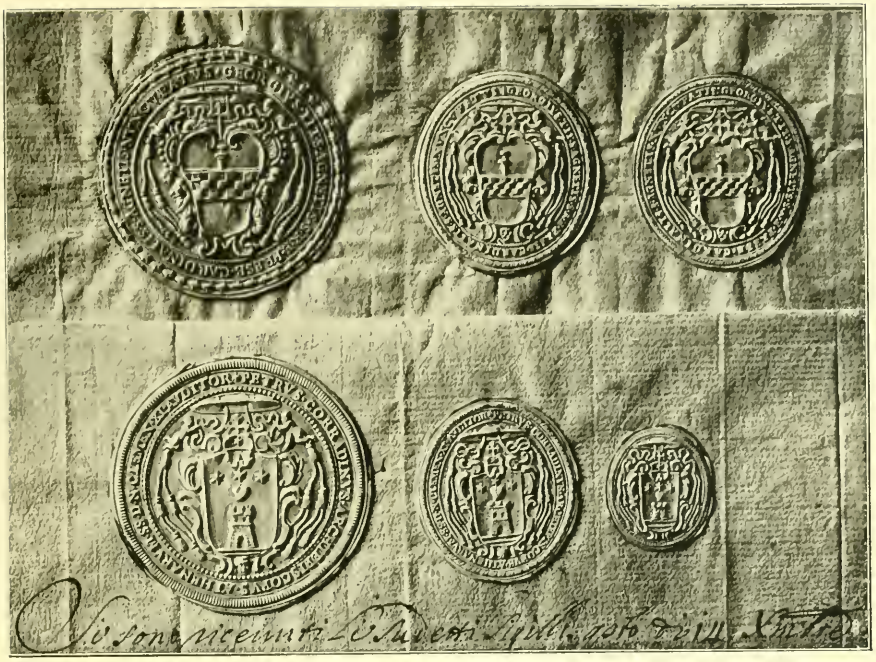
GIOV. PIETRO TRAVANI, a. 1690; PETRUS · S · R · E · CARD · OTTHOBONVS · VICECANCELL. [Un'impronta].
PET S · R · E · DIA · CARD · OTTHOBONVS · STAT · AVEN · LEGAT · A · LATE. — [Un'impronta].
ANTONIVS · OTTHOBONVS · CAPIT · GENERAL · EQ · D · M · P · ET · C. — [Un'improonta: arma Ottoboni abbassata sotto un capo caricato del gonfalone papale].
MARCVS · OTTHOBONVS · CLASSIS · PONTIFICIAE · GENERALIS. — [Un'impronta, c. s.]
Un'impronta piccola senza lettere, sormontata da cappello cardinalizio.

AGOSTINO BATTAGLINI, a. 1706-12: RAYN · PALLAVICINVS · S · R · E · PRÆS · CARD · TIT · S · AGNETIS. — [Quattro impronte: scudo coniato dell'armetta del Papa regnante Clemente XI Albani]. - Due impronte piccole senza lettere.

da un lato la Curia Innocenziana spalanca le sue porte allo strepito dei Tribunali, e dall'altro, sulla piazza delle nuove eleganze — piazza di Spagna — la mirabile scalinata apre l'arco delle sue braccia verso la Trinità dei Monti e verso il colle che aspetta, fra le mete di due obelischi, la sua corona di verzura dalla mano del Gran Cesare. Le industrie di lusso seguono naturalmente questo moto della città: esse vanno dove sono gli uffici pubblici, le case principesche e dei nuovi ricchi: ed ecco anche i sigillari trasferirsi, e al principio del sec. XVIII più d'uno ne ritroviamo stabilito a Pie' di Marmo.

L'esercizio di certe professioni che esigono speciali attitudini, anche fisiche, e l'impiego di quel capitale rilevante che è già costituito dall'attrezzamento di una officina, sia pure modesta, di orafo, di medagliaro, incisore di conii, si trasmette sempre facilmente, in ogni tempo, di padre in figlio, nella medesima famiglia: ma tanto più nei tempi cui ci riferiamo, quando l'uso e gli statuti delle Corporazioni assicuravano speciali privilegi ai figli dei membri delle Corporazioni stesse, e — per limitarci al punto in questione — quella degli orefici e argentieri dispensava ad esempio da qualunque esame i primogeniti dei maestri e riduceva da 21 a 10 scudi la tassa d'ammissione al Collegio. Così non dovrà meravigliare se invece di artisti isolati troveremo ordinariamente famiglie intiere d'artisti; di cui un esempio famoso rimane quella degli Hamerani, tedesca d'origine, che, venuta qui in Roma nella prima metà del sec. XIX sempre nella medesima professione di incisori della Zecca.

Altra particolarità, che abbiamo già rilevato a principio, è la generale promiscuità dell'esercizio dell'arte del sigillo con quello dell'arte della moneta e della medaglia. Molti dei medesimi nomi, che troveremo fra i



AGOSTINO BATTAGLINI, a. 1707-1721: * GEORGIVS · TIT · S · AGNETIS · S · R · E · PRESB · CARDINALIS · S · AGNETIS · NVNCVPATVS. — [Tre impronte].
PETRVS · CORRADINVS · ARCHIEPISCOPVS · ATHENARVM · SS · D · N · CLEMEN · XI · AVDITOR. — [Due impronte].
Una piccola impronta senza lettere. - In tutte le impronte lo scudo è cimato dall'armetta del Papa regnante, Clemente XI, Albani.

nostri sigillari, sono già noti e famosi come nomi di maestri di Zecca e incisori di medaglie.

E anzitutto l'Hamerani stesso: (Martino) Giovanni Hamerani, il più noto della notissima famiglia, del quale diamo cinque belle impronte del Card. Cybo (*pag. 599*).

Vien poi la famiglia Travani meno nota e che merita, appunto per questo, un cenno meno fugace. La famiglia Travani, veneta d'origine e venuta a stabilirsi in Roma nella prima metà del sec. XVII, è anch'essa una fra le maggiori delle dinastie d'incisori della moneta, della medaglia e del sigillo. Stabilire la genealogia esatta dei Travani non è ancora forse possibile, nè sarebbe qui il luogo. Certo un Francesco di Gio. Battista Travani, che probabilmente è un tutt'uno con quello che altrimenti si nomina Giov. Francesco, ha inciso medaglie per il Card. Cornaro, per il Card. Litta e per Cristina di Svezia, e monete per Alessandro VII dal 1655 al '63; ed era circa quel medesimo tempo addetto alla Zecca di Roma. Di lui, o almeno sicuramente di Giov. Francesco, riproduciamo alcuni sigilli del Card. Altieri (*pag. 599*).

Alla seconda generazione dei Travani ap-

ANTONIO ASTESANI, a. 1679: * IO · FRANC · GINETTVS · THES · ET · CLASSIS · MARITIMÆ · COM · GENERALIS. — [Due impronte]. * IO · FRANCISCVS · GINETTVS · THESAV · GNALIS · ET · ARCIS · S · ANG · PRÆFECT. [Un'impronta].

partennero Cesare e Giovan Pietro, dei quali il secondo è il più conosciuto, ma i cui nomi si trovano spesso congiunti nei conti di pagamento come lavoranti in comune. Giovan Pietro è autore della medaglia di possesso di Alessandro VIII e degli scudi coniati dallo stesso Pontefice nei suoi brevi anni di regno, ed è infine l'autore degli splendidi sigilli degli Altieri, dell'Imperiali e sopratutto degli Ottoboni: di cui si può dire il maestro dei ferri per eccellenza (*pagg. 600-603*). Si noti che i sigilli a pag. 601, oltre ad avere la medesima data di quelli di Giov. Francesco, hanno pure con essi una evidentissima somiglianza, tanto che si direbbero dovuti alla stessa mano. Nel 1672 Giovan Pietro Travani non era dunque uscito ancora dalla scuola e dalla tradizione di quel Giov. Francesco già ricordato, che fu certamente suo padre o parente. Ma si guardi ai sigilli di un ventennio dopo, e si vedrà come egli s'è liberato dalle norme un po' rigide di quella scuola e ha saputo raggiungere una più piena e più ariosa originalità.

Ciò che è sopratutto mirabile è la genialità delle mille piccole trovate di cui ha saputo dar prova e che rivelano l'artista vero, e la varietà quindi che, in così breve spazio e con elementi obbligati e sempre gli stessi, è riuscito a imprimere a questi suoi piccoli capilavori. In ognuno delle decine e decine di sigilli che ha coniato per gli Ottoboni si trova qualche elegante e squisita variante: variante nella sagoma degli scudi, nella disposizione dei nastri, dei fiocchi e degli angeli — i così detti « tenenti » — che gli svolazzano a torno, in quella dei capelli, delle corone e delle croci che cimano o accollano lo scudo stesso, nella forma delle leggende e dei circoli che le contengono, nell'uso sobrio di certi vaghissimi elementi decorativi supplementari, come qualche conchiglia, ora convessa ora concava, qualche testa, ora di uomo, ora d'angiolo.

Ma Giovan Pietro Travani non è ancora

ANTONIO ASTESANI, a. 1673: * VRBANVS · SACCHETTVS · R · C · A · CLE · ET · ARMORVM · COM · GNLIS. — [Due impronte].
* HIERONYMVS · S · R · F · PRESB · CARD · GASTALDVS · S · D · N · PP · PRO · TES · GNLIS. — [Un'impronta: scudo cimato dall'armetta del Papa regnante Clemente X, Altieri].
* HIERONYMUS · GASTALDVS · S · D · N · PAPE · ET · R · C · AP · THESAUR · GNALIS. — [Due impronte].
PALVTIVS · TT · SS · DVOD · APOST · S · R · E · PRESB · CARD · ALTERIVS. — [Un'impronta].

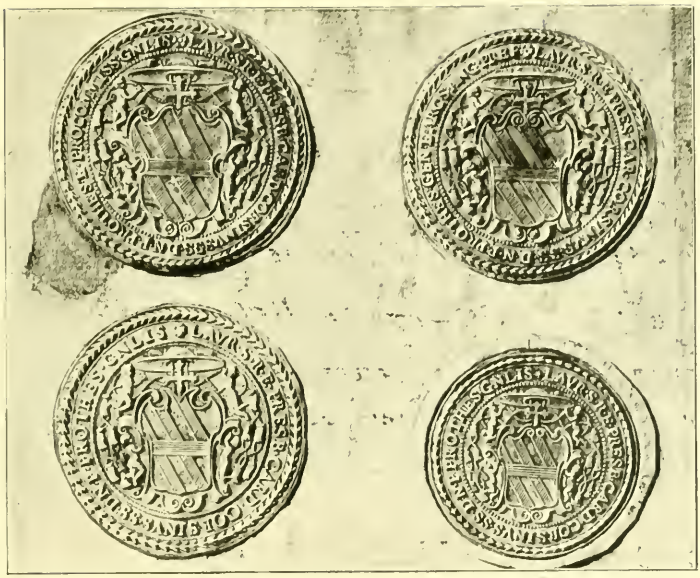
l'ultimo della dinastia. C'è un Antonio Travani — fratello, figlio o nepote — ma che certo gli sopravvive e che lavora fino alla metà del secolo seguente, associato talvolta a un altro artista, non nominato mai da alcuno, il Battaglini, di cui riproduciamo qui

BENEDETTO DAMOS, a. 1691: * IOSEPH · PARAVICINVS · SS · D · N · PP · ET · R · C · A · THES · GNLIS. — [Tre impronte].
* IOSEPH · PARAVICINVS · THES · ET · CLASSIS · MARITIMÆ · COM · GNLIS. — [Un'impronta].
* IOSEPH · PARAVICINVS · THE · GNLIS · ET · ARCIS · S · ANGELI · PREF. — [Un'impronta].

i sigilli del Pallavicini, quelli dello Spinola e del Corradini (*pagg. 604-5*). Splendido artista e degno in tutto della tradizione dei Travani: come basta a mostrare la forza del sigillo Spinola e di quello del Pallavicini, con quei piccoli angeli così squisitamente disegnati, e l'armetta del Papa Albani nettamente inserita sotto il cappello cardinalizio.

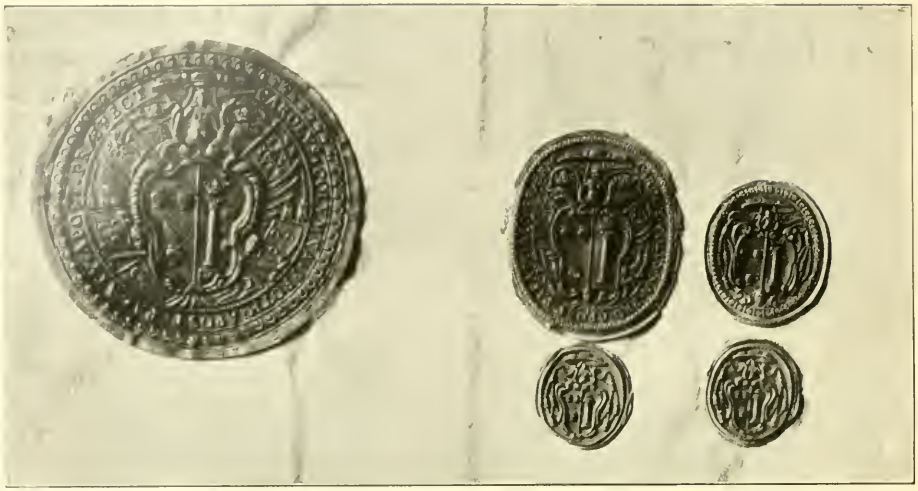
Anche quella degli Astesañi è una famiglia d'incisori, subalpina d'origine, che a Roma ha lavorato per tre generazioni nel corso di circa un secolo. Il Bertolotti, che li ricorda nel volume appunto degli « Artisti Subalpini », distingue un Orazio, decano della Zecca, che avrebbe lavorato alla fine del sec. XVI, un Alessandro che nella medesima Zecca fu nominato maestro dei ferri nel 1632 e coniava le medaglie di quell'anno con la pianta del porto di Civitavecchia sul rovescio delle medesime, infine un Antonio — non sappiamo se figlio o nepote di uno dei precedenti — che nella seconda metà dello stesso sec. XVII, ma non oltre il 1684, lavorava a coniare sigilli in uso della Corte Pontificia e dei suoi dignitari. Di lui sono i sigilli Altieri e Sacchetti (*pagg. 606-7*) Gastaldi e Ginnetti, in cui tutto va osservato come esempio di fine eleganza: ma sopratutto la squisita forma degli scudi e degli elementi che li completano, a cominciare dal puttino alato che regge la punta dello scudo d'uno degli stemmi del Gastaldi.

I nomi che qui seguiranno — Damos, Borghini, Pilaia — a differenza dei precedenti, non sono nomi di famiglie di artisti, ma d'artisti isolati. L'attività del primo, Benedetto



BENEDETTO DAMOS, a. 1700: * LAVR · S · R · F · PRES · CAR · CORSINVS · SS · D · N · P · PROTHES · ET · PROCOMMISS · GNLIS. — [Un'impronta].
* LAVR · S · R · F · PRES · CAR · CORSINVS · SS · D · N · P · PROTHES · GUN · ET · ARC · S · ANG · PREF. — [Un'impronta].
* LAVR · S · R · E · PRESB · CARD · CORSINVS · SS · D · N · P · PROTHES · GNLIS. [Due impronte].

GIOVANNI BORGHNI, a. 1691: ANSALDVS · DE · ANSALDIS · AVDITOR · S · S · D · N · [Due impronte; scudo cimato dell'arma del Papa regnante, Innocenzo XI, Pignatelli]. - Un'impronta piccola, senza leggenda.



GIOVANNI BORGHINI, a. 1696: CAROLVS · COLVMNA · PROTH · APOST · PALATY · APOST · PRÆFECT. — [Un'impronta]. CAROLVS · COLVMNA · PRO · APOST · PALATY · APO · PRÆFEC. — [Un'impronta]. - Tre piccole impronte con arme e senza lettere.

Damos, cade principalmente nell'ultimo quarto del sec. XVII, e precisamente, come risulta dai conti che ne rimangono, dal 1673 al 1709. Il Bertolotti, che è l'unico a farne moria, ne riporta un conto del 18 dicembre 1691 — quello relativo ai sigilli del Tesoriere generale Mons. Paravicini — alla p. 193 dei suoi « Artisti Francesi », ma non dà i motivi che l'hanno indotto a tale inclusione, e dichiara anzi egli stesso che non sa se sia francese. Comunque, di qualunque nazionalità egli sia, anche il Damos è un artista sicuro e corretto: come mostrano i sigilli così fermi e così netti del Paravicini, e gli altri del Corsini, per quanto senza le gustose varianti del Travani e dell'Astesani (*pagg. 608-9*).

Più fine artista il Borghini che, almeno fra il 1691 e il 1696, apriva bottega di sigillaro a Piè di Marmo, ma di cui il nome era ignoto fin qui. E pure i sigilli che di lui rimangono meritano un'attenzione speciale e rivelano una tempra rara d'artista. Belli quelli dell'Ansaldi (*pag. 609*); ma dove l'abilità e la bravura sono dovute venire al paragone, è nel grande sigillo da patente di Carlo Colonna (*pag. 610*).

Qui, a meglio apprezzare la delicata arte del sigillista, è necessario un rapido *ex cursus* nel campo dell'araldica. Carlo Colonna, quale Maggiordomo del Sacro Palazzo, aveva anzitutto il diritto di partire lo scudo con quello del Papa regnante che, come si vede, è Pignatelli; di più la casa Colonna è delle pochissime che, in memoria delle proprie gesta militari, abbia diritto di accollare dietro lo scudo alcune bandiere; e precisamente quelle che rammentano l'impresa più gloriosa cui abbia preso parte: la battaglia di Lepanto. In basso, da una parte

ANTONIO PILAIA, a. 1708: GASPAR · TVRCHVS · R · C · A · COMMISSARIVS GEN. — [Due impronte].
GASPAR TVRCHUS · R · A · C · COMMISSARIVS GENERAL. — [Un'impronta]. · Due piccole impronte con arme e senza lettere.

e dall'altra, le vinte bandiere dei Turchi: in alto, a destra la bandiera di Papa Pio V, a sinistra quella di Spagna.

Ora si veda come l'artista, in campo così breve, è riuscito a dar vita e rilievo a ciascuno di quegli elementi, che tanto facilmente sarebbero potuti divenire triti e insignificanti, a comporli in una unità organica, a farne un'opera d'arte chiusa nel giro così bene proporzionato della leggenda.

Il nome d'Antonio Pilaia è invece conosciuto. Il Venuti ci fa sapere che, nato a Messina nel 1656, morì a Roma, dove era venuto decenne, nel 1739, e che « sigillis incidendis primum mox numismatibus cudendis vacavit ». Dunque prima avrebbe lavorato a incidere sigilli, poi monete e medaglie. Che che sia di questa successione cronologica, il fatto è che d'incidere sigilli il Pilaia non lasciò mai del tutto, se di suoi conti, fra quelli conservati all'Archivio di Stato, ne troviamo fino al 1724; e del 1700 sono i sigilli del Commissario Generale della R. C. A. Gaspare Turchi (*pag. 611*), che vanno specialmente osservati e lodati per il fine rilievo del Turco che s'affaccia nel campo dello scudo come un attore sulla bocca di un palcoscenico, e la grazia del putto messo a sorreggere il cappello prelatizio.

Ultimo è Gaetano Sevò, che non sappiamo se sia un tutt'uno, o solamente un parente del F. Sevò il cui nome troviamo inciso — quale autore — nell'esergo di tre varietà di scudi di Clemente XI. Certo l'attività del nostro Gaetano Sevò cade tutta nella prima metà del sec. XVIII e culmina nel 3° decennio del secolo, nei pontificati di Innocenzo XIII e Benedetto XIII, quando egli fu insignito del titolo, certo ambito, di « Sigillaro del Sacro Palazzo ». Ma a esaminare le impronte, che pure abbiamo scel-

GAETANO SEVO' a. 1722-26: * BERNARDVS · MARIA · TIT · S · BERNARDI · S · R · E · PRESB · CARD · DE · COMITIBVS. [Due impronte].
* BERNARDVS · MARIA · S · R · E · PRESB · CARD · DE · COMITIBVS. — [Due impronte]. - Altre tre impronte piccole senza lettere.
* NIC · TIT · S · MA · IN · DOMNICA · S · R · E · PR · CARD · COSCIA · S · CONG · AVENION · PRÆF. — [Due impronte].

to fra le migliori (*pag. 612*), si deve riconoscere che l'arte è entrata, ahimè, in piena decadenza. Si confronti l'aquila risecchita dello stemma dei Conti al morbido cigno che par vivo, con quel lungo collo flessuoso e la piccola coda erettile, dei sigilli del Paravicini impressi dal Damos (*pag. 608*) e si vedrà subito la differenza. Le forme degli scudi non hanno più nulla della leggiadra e florida varietà che abbiamo ammirato nei sigilli del Travani e dell'Astesani, e i sette putti a torno uno di essi — quello del sigillo grande per patente del Card. Conti — sono troppi e penzolano senza grazia. Quanto al sigillo del Card. Coscia, che ha l'arma partita con quella del Papa regnante, Benedetto XIII, bisogna riconoscere che quel che di trito v'è incontestabilmente in un'arma così divisa e con elementi così numerosi, minuti ed eterogenei, doveva essere un serio impedimento alla creazione d'un'opera di arte; ma si ritorni al Borghini (*pag. 610*) e si veda il partito che un artista vero ha saputo cavare da condizioni somiglianti.

Il proprio dell'arte del sigillista è appunto, come del resto abbiamo accennato, nel senso e nell'uso dei segni araldici. Come le rime incatenate d'un sonetto, quei segni, in parte sempre gli stessi, sono insieme un impedimento, ma anche una condizione e una causa di delicate bellezze. Ma è naturale che decadendo l'araldica, mutata la condizione sociale che n'era il fondamento, venuta l'arte classica e, con la Rivoluzione, il trionfo della borghesia, è naturale che l'arte del sigillista, come quella dello scultore di stemmi marmorei, sia condannata a decadere.

Il secolo borghese per eccellenza, il secolo XIX, non ha senso nè gusto per l'araldica: ed è egualmente cospicuo per i piatti sigilli, come per gli stemmi marmorei volgari. Già l'arte del Canova aveva definitivamente ucciso questo raro e delicato fiore. E non ci vuole meno che un'ode di Shelley per consolarci del danno che il secolo della Rivoluzione ha procurato nell'arte con la perdita di questa peregrina fonte d'ispirazione.

EMILIO RE.

BIBLIOGRAFIA. — Per la famiglia Hamerani, e Giovanni Martino Hamerani in ispecie, cfr.: THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler*, XV. — DE BILDT, *Les médailles romaines de Christine de Suède*, Rome, 1908, *passim* e sopratutto pp. 147-157. — Per la famiglia Travani, e Giovan Pietro in particolare, cfr.: BERTOLOTTI A., *Artisti veneti in Roma nei secc. XV, XVI e XVII*, Venezia, 1884, pp. 74-75. — DE BILDT, *Les médailles* etc. pag. 49-53. — FORRER L., *Biographical Dictionary of Medallists*, etc., London, 1904-1916. Per gli Astesani in genere, e per Antonio in particolare, cfr.: BERTOLOTTI A., *Artisti Subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova, 1884, pp. 217-26. — Per Benedetto Damos, cfr.: BERTOLOTTI A., *Artisti francesi*, p. 193. — Per Antonio Pilaja, cfr.: VENTURI R., *Numismata Romanorum Pontificum*, etc., Romae, MDCCXLIV, p. XXVII. — Per i Sevò, cfr.: CINAGLI A., *Le monete de' Papi*, Fermo, 1848, p. 285, e FORRER L., *Biographical Dictionary of Medallists*, etc., London, 1904-16.

COMMENTI

Sugli INFLUSSI ORIENTALI NELLA PITTURA TOSCANA ha scritto un grosso volume Gustave Soulier direttore aggiunto dell'Istituto Francese di Firenze (Paris, H. Laurens, pagg. 447, 80 frs.). Il volume è composto con una cura insistente e amorosa. E come taglio e organismo formale è impeccabile. V'è una introduzione, in cui si prospetta lo stato generale della questione, cioè degli influssi orientali nell'arte italiana, se ne dà in scorcio un cenno dell'arte romana in poi, si indicano i precursori negli studii, si stabilisce il programma preciso, si determina il metodo (pagg. 1-20). E vien poi il corpo dell'opera che dà conto minutamente del lungo cammino percorso, con soste, di quando in quando, a riassumere quel che s'è veduto.

Quali sono i resultati della indagine? Il lettore ci permetterà di elencarli numericamente, per più precisione. Il Soulier riscontra derivazioni orientali, più o meno dirette, più o meno trasfigurate, più o meno resistenti e insistenti, ma in ogni modo indubitabili:

1 - nei motivi geometrici e figurati, e loro combinazioni, nell'intarsio marmoreo adoperato dagli architetti romanici per il rivestimento murale degli edifici, nei pavimenti, amboni, transenne, ecc.

2 - nelle ceramiche toscane dei sec. XIV e prima metà del sec. XV, ceramiche d'uso e non d'arte; e soprattutto con caratteri sirio-egiziani.

3 - nelle parti ornamentali delle stoffe tessute.

4 - nei mosaici del sec. XIII, e specie in quelli del Battistero di Firenze. Qui l'influsso sarebbe dovuto a mano d'opera bizantina e all'intervento di miniaturcisti persiani con le loro forme mesopotamiche e iraniche.

5 - nella rappresentazione frequente di tipi orientali.

6 - nei cosidetti « caratteri cufici » ai bordi delle vesti.

7 - nelle frequenti figurazioni di tappeti orientali, e

8 - di stoffe rigate.

9 - nelle rappresentazioni di animali esotici (leopardi, scimmie, pappagalli), e

10 - dei pavoni.

11 - nel « tema » giardino e in alcune forme d'alberi in figurazioni di giardini e di paesi (a palmette lobate, a foglie contornate, a grappoli).

12 - nel costituirsi di uno sile « orientaleggiante » di

paese e di scene di caccia, che raggiunge il suo culmine in Benozzo Gozzoli.

13 - nelle figurazioni degli uccelli volanti.

14 - nelle ali a penne occhiute e nell'uso di penne di pavone per le acconciature.

15 - nelle sacre rappresentazioni e nelle feste della Firenze medicea.

16 - nel paesaggio del Pinturicchio.

17 - in alcune miniature e pitture da cassoni.

Gli influssi orientali nell'arte toscana si posson dunque riepilogare in due gruppi: le derivazioni orientali di particolari motivi ed elementi, specie decorativi; e quei monumenti o quegli artisti, che, non in parti secondarie ma in primarie o preponderanti, non possono essere nè giustificati nè intesi senza ammettere una loro sostanziale derivazione dall'Oriente, cioè a dire parte dei mosaici del Battistero e Benozzo Gozzoli pittore di paesaggi e di caccie.

Questo, che è tutto, potrebbe anche non esser poco. Va bene che il Soulier come temi o tesi non porta novità, escluso, per quello che ci sovviene, l'intervento di miniaturisti persiani nei mosaici del Battistero fiorentino. Ma infine gli spunti sono qui ripresi, ampliati, dimostrati, filati, coordinati con tale inesauribile pazienza, precisione e abbondanza che il libro è, in questo senso e dentro questi limiti, utile e buono. Ma bisognava fermarsi qui: e non chiedere oltre.

Accettiamo pure tutto quello che il Soulier afferma. Anche, per esempio, che fino dall'alto medioevo si eran formati in Toscana dei focolai d'arte orientale e proprio per opera di «ateliers orientaux établis sur place»; che i contatti con l'Oriente si sono dopo rinnovati di continuo; e che Siena specialmente v'è stata sensibile. Ma poi? Poi, se non vogliamo perdere il necessario equilibrio critico e giusto senso delle proporzioni e delle misure, bisognerà rassegnarsi a relegare questo orientalismo ai margini o nelle zone inferiori dell'arte toscana, e non pretendere, nientemeno, di farne il contraltare alla tradizione classica. Vittorioso per giunta. Ora il Soulier perfetto raccoglitore e allineatore di fatti, cioè, come egli avrà certo più piacere si dica, maestro di «esperienze» e di analisi, pecca di esatto equilibrio, di giuste misure e di equanimi proporzioni quando dai fatti allineati si mette a trarre le conseguenze. Pecca per molte forme di incertezza deduttiva. Crede sul serio, come tanti, per esempio, alla possibilità di passaggio dalla analisi alla sintesi, ognuna per sè stante, senza sospettare che passaggio non v'è, che storia è tutta, sempre e niente altro che sintesi, che il fatto occorre sia trasfigurato in elemento di pensiero, cioè rivissuto e pensato dallo storico, il quale solo nella realtà attuale e vitale del suo pensiero può scoprire le connessioni, i rapporti, le filiazioni, come intimi eventi spirituali e non come coincidenze estrinseche cioè, appunto come fatti. Ma il Soulier è ancora di mentalità positivista; crede alla Scienza dell'Arte; parla di «critica esterna» e di «critica interna» identificando questa col metodo della psicologia della biologia e della medicina (pag. 25) o addirittura colle palpazioni o le diagnosi del medico curante (pag. 26), e trascura, alla fine, la sola critica e il solo metodo che esistano, quello del pensiero che costruisce logicamente se stesso; identifica l'arte con l'iconografia (pag. 392); e vuol rimanere accanitamente attaccato ai suoi «fatti».

Non potendo perciò giungere alla sintesi, cioè alla storia, si è contentato di giungere alla «généralisation». Non abbandonando mai il fatto iconografico, che è ricorso, riscontro, coincidenza materiale, o al massimo sintomo per la storia della cultura e della civiltà, non è potuto mai arrivare al fatto artistico che è spiritualità; e dove ha visto coincidenze iconografiche ha fallano nel rigore sillogistico del procedimento consequensono state inevitabili. Ne sono venute fuori, per esempio, affermazioni come queste, che, per di più, evidentemente fallano nel rigore sillogistico del procedimento consequenziario: che gli elementi orientali han fatto tanta presa in Toscana perchè vi erano attacchi profondi con l'arte etrusca, cioè con l'arte dell'antica Mesopotamia (pag. 381); che l'orientalismo appare come «un fenomeno generale della civiltà fiorentina» nel XV e fin nel primo quarto del XVI secolo (pag. 323); che, mentre la pittura è orientaleggiante, la scultura e l'architettura rimangono presso a poco classiche, e questo precipuamente a causa delle loro materie che le vincolano (pag. 383); e altre che potrebbero essere numerosamente raccolte, fino alla conclusiva: che per via del suo libro, cioè per la teoria degli influssi orientali, «l'histoire de l'art toscan paraît s'édifier sur d'autres bases que celles qui étaient habituellement envisagées», e che bisogna giungere «à une nouvelle théorie de l'art toscan et par suite de l'art italien».

Tutto questo per qualche accessorio nei musaici del Battistero, e per le caccie e i paesaggi di Benozzo nella Cappella Medici? E il rimanente? Ha mai pensato il Soulier a giustificare e interpretare Giotto e Masaccio e il Beato e Botticelli e Leonardo, con i concetti essenziali dei caratteri cufici, degli uccelli volanti, degli alberi a palmetta e delle penne di pavone? Provi: crediamo che sarà un bello sforzo. Il suo volume poteva essere insomma un buon repertorio di fatti se non avesse voluto divenire un libro di teorie. È stato guastato da quelle ultime quindici pagine di conclusione; che verrebbe voglia di pigliar un temperino e levarle via. Ma il guaio non è soltanto d'impaginatura. Lo spirito della conclusione purtroppo fa capolino, picciol cornuto diavolo subsannante, a ogni rigo del volume. E questo ci sembra difficilmente rimediabile.

NEL FASCICOLO DI GENNAIO è incorso un errore di stampa. A pag. 517 invece di: *Torino, Museo Civico* leggi: *Parigi, Museo di Cluny.*

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

BRONZETTI MINOICI DI STILE LIBERO.

Tra le arti precelleniche si viene sempre più imponendo, per novità d'aspetti, per slanci vivacemente creativi accomunati a ingenui primitivismi, l'arte minoica. È una delle testimonianze più evidenti di questa brusca ineguaglianza è costituita, tra i rigidi e impacciati tentativi plastici, dall'apparizione delle maioliche di Cnosso e del gruppetto dei piccoli bronzi di stile libero: in essi la scoltura si porta al livello ed ai valori più alti [1].

Uno spirito comune e la convenzione di alcune norme di canoni accomunano il numero maggiore delle statuette, dai primi tentativi avvicinabili ai rozzi idoli neolitici delle Cicladi, quasi senza forma e senza movimento, alle terrecotte di Haghia Triada (*pag. 616*), Gournià e Malià, in cui con difficoltà la forma umana si snoda dalla massa amorfa, alle graziose e famose maioliche di Cnosso, alle terrecotte policrome di Petsofà in cui l'ornamento decorativo rinnega ed annulla lo sforzo di concentrazione plastica, ed a molti degli stessi bronzetti, (*pag. 617-619*) [2], dai più antichi, grotteschi idoli geometrici o simulacri rigidi di adoranti impalati nel saluto, di uno schema assai comune e di frequente ripetuto, appartenenti alla seconda e terza fase del mesominoico [3], fino alle statuette del tardo minoico, immane nel corpo piatto e liscio.

Per quanto qualche volta la vivacità di un particolare naturalistico appreso dalle opere a stile libero, e la precisa indicazione del costume, specie nella parte mediana del corpo, ne rompa il dominio (si osservi sopratutto il moto irregolarmente serpentino delle chiome, tanto nei bronzetti di adoranti che nelle terrecotte), purtuttavia un parallelismo rigido e schematico e un convenzionale frontalismo uccidono ogni aspirazione, ripetendo formole rigide ed astratte corrispondenti ad una infantile riduzione del corpo vivente, immerso libero nello spazio ad uno schema piatto e geometrico. I molti esemplari riproducono pochi tipi canonici, con scarse innovazioni in cui male traluce una oscura aspirazione a liberarsi; tra essi domina il tipo, sintomo di impotenza e di immobilità.

Non è questo il luogo di diffonderci nell'esame delle singole opere, nè di rilevare le varie repliche dei tipi, le relazioni di alcuni di essi con figurazioni straniere importate, specie egizie; d'altronde tutti questi problemi, già noti, sono lontani dalle statuette di stile libero. Questa denominazione basta a contrassegnare la differenza di queste da tutte le altre.

Esse sono poche, nè sono state ancora studiate nella loro unità. Presentiamo qui le fotografie delle più significative [4]: ad illustrarle basteranno poche parole, chè dei valori comuni si tratterà in seguito cumulativamente.

Ritroviamo anzitutto in statuette maschili e femminili il gesto di adorazione che vedemmo nelle opere frontali [5]; esso, spiegato già come di divinità o come segno di

TERRECOTTE DA HAGHIA-TRIADA - CANDIA, MUSEO.

lutto o dolore, è stato poi chiarito, dal confronto con rappresentazioni di gemme e cretule, come gesto di preghiera e di adorazione: ponendosi in relazione colla divinità e ad essa umiliandosi, il fedele si irrigidisce e porta la mano al volto o sopra gli occhi.

La statuetta di Tilissos (*pag. 621*) [6] presenta una figura robusta e massiccia, salda sulle gambe un po' corte e divaricate: i muscoli e le masse carnose essenziali sono indicati sveltamente, la posa ha una disinvolta scioltezza: specialmente il tronco, colle rispondenze dei moti opposti delle braccia, rende efficacemente l'imagine di un uomo atticciato e massiccio, compreso della sua prestanza fisica. Il corpo è pressochè ignudo, consistendo il comune abbigliamento degli uomini cretesi in una cinta assai stretta alla vita, da cui si stacca uno spesso lembo a mo' di guaina che copre il ventre e l'inguine.

Lo stesso significato è nelle figurine femminili aventi tutte il petto ignudo fin sotto i seni, i fianchi compressi e fasciati, mentre la parte inferiore del corpo è avvolta in una pesante gonna con rimbocchi e piegoni trasversali [7]. Veramente avvincente è il loro modellato: mentre dai fianchi in giù la veste a campana copre rigidamente le forme, sopra sboccia esuberante il petto scoperto e si avvolgono variamente le braccia. A volte il petto si piega innanzi e la testa si nasconde tra le mani, con una mossa graziosa e libera, e mentre il petto è celato, il tergo ricurvo si arrotonda e modella con esuberanza; a volte il capo rimane eretto e allora il seno fiorisce e si espande sopra la vita sottile e dritta in atto di fierezza che il gesto di omaggio non ammorbidisce, e che plasticamente si bilancia nell'andamen-

STATUETTE DI BRONZO

CANDIA, MUSEO.

to alternato e parallelo delle braccia: si fanno notare i moti degli arti e del tronco, armoniosissimi e legati, in una chiusura di forme che non impedisce ampi e liberi sviluppi (*pag. 622-623*) [8].

Tra esse spicca la statuetta di Berlino (*pag. 625*) [9], in cui pur sotto la veste pesante traspariscono le anche piene, e che nel tronco riassume tutte le caratteristiche di queste opere: la scioltezza dei moti, il grazioso disporsi delle braccia unito all'inchinarsi del capo, e il vivace ruotare del torso in un insieme fuso ed armonico. Vi si noti ancora l'efficace e disinvolto trattamento delle treccie che in pittoresco disordine invadono la schiena. Le indicazioni sono sommarie e leggere, un po' alla brava, ma prive di impacci, gustose e fluide.

Rare sono le statuette diversamente atteggiate: le più singolari sono il flautista di Festos e l'acrobata sul toro da Cnosso.

L'uno (*pag. 627*) [10] è una graziosa figuretta priva delle gambe, dal tronco robusto sulla vita sottilissima: un copricapo singolare ne completa il sommario abbigliamento; è impalata colle spalle quasi sforzate all'indietro, e le due braccia sono portate parallelamente innanzi al petto, all'altezza della bocca, a reggere il doppio strumento.

STATUETTA DI BRONZO - CANDIA, MUSEO.

UN'ADORANTE, STATUETTA DI BRONZO. CANDIA, MUSEO.

L'altro (*pag. 626*) [11] risulta di un gruppo piuttosto complicato rappresentante la cerimonia della taurocatapsia, di frequente ripetuta in affreschi, piattirilievi e gemme minoici e micenei, consistente nel saltare il corpo di un toro in corsa, facendo leva sulle corna: appunto qui l'atleta è figurato nel momento in cui, afferratosi alle corna della belva al galoppo, fa il volteggio per prendere il nuovo slancio. Arditissima è l'impresa di rappresentare in tutto tondo una scena così complessa e immediata, encomiabile l'imagine ottenuta, visione, nella sua sommarietà, vivacissima e vibrante.

Forse ad un gruppo analogo apparteneva la statuina eburnea di un acrobata da Cnosso (*pag. 628-29*) [12], che presentiamo malgrado la diversità del materiale, perchè per il suo valore plastico è accanto alle nostre, anzi, come sarà mostrato innanzi, le supera. Essa oltrepassa la semplicità impressionistica dei bronzi, scendendo all'indicazione dei particolari del corpo e del volto: il desiderio di rappresentare il corpo nello

UN'ADORANTE, STATUETTA DI BRONZO

CANDIA, MUSEO.

slancio l'ha resa lunghissima, come stirata: ma l'irrealtà evidente è dimenticata, tanto è vivace l'imagine che ne risulta.

È arduo stabilire una cronologia assoluta in cui collocare queste opere, anche perchè i dati di scavo spesso non sono sufficienti o mancano. Secondo verosimiglianza e nella opinione generale esse sono tutte da collocare nella terza fase del mesominoico e nell'inizio del tardominoico, cioè tra il 1800 e il 1500 av. Cristo, nel periodo forse più florido dell'arte, pervaso da una focosa e caotica attività creatrice. Mentre tra le figure frontali potemmo tracciare una linea cronologica su cui scaglionarle, per quanto non vi fosse tra esse, dal punto di vista plastico,

UN'ADORANTE, STATUETTA DI BRONZO - ROMA, MUSEO DELLE TERME.

alcun aumento, non ci riesce di fare lo stesso tra le nostre, che nemmeno si pongono come termine, come risultato ultimo di una linea di aumento di cui le frontali rappresentino l'inizio. Esse hanno il carattere di geniali tentativi tra loro indipendenti, di cui l'uno non ha giovato ai seguenti; fioriscono così, senz'essere precedute o preparate da esperimenti da cui derivino come in uno sviluppo, e senza lasciare eredità di lieviti fecondi. Anche quelle che per ripetere lo stesso gesto paiono eguali, sono invece nella struttura assai diverse; ognuna ha il suo carattere particolare; l'unica comunanza è l'atto e la veste, il dato descrittivo.

Soggetto di tutte le opere plastiche minoiche è sempre la persona umana, rappresentata nei vari momenti della vita: i grandi rilievi aulici [13] rappresentano cortei principeschi, dame assise, ed i vasi a rilievo ci esibiscono processioni, lotte di atleti, soldati. Tra le statuette di maiolica, donne, sacerdotesse, sono le figurette di Cnosso, e tra i bronzi donne le fedeli, uomini gli adoranti impettiti, i suonatori, gli atleti; probabilmente il medesimo carattere sacro, che ha l'omaggio al dio, anima anche gli altri atti: essenzialmente rituale è la scena della taurocatapsia, e per una cerimonia rituale può suonare il flautista, come quelli del sarcofago e del vaso di Haghia Triada.

Così, riguardo ai contenuti, ci colpisce subito una particolarità di quest'arte: la mancanza assoluta di una raffigurazione della divinità [14]. Ciò si nota di rado nell'arte. Il cretese non riesce a figurarsi Dio, nè a distinguerlo, definirlo, renderlo imagine. Dio non è nulla di positivo, di chiaro; non ha forma od attributo: è confuso nella natura, nell'oscurità del mistero, è l'informe, l'indefinito, ma è anche una forza efficiente

UN'ADORANTE, STATUETTA DI BRONZO DA TILISSOS - CANDIA, MUSEO.

e soverchiante, di fronte alla quale l'uomo non può che umiliarsi ed adorare, rinunciando alla sua qualità più alta, quella di formare, definire e dare un ordine. Il cretese è di fronte a Dio quale è davanti alla natura: ne riceve delle percezioni staccate, ma non riesce a porsi di fronte come dominatore, organizzandole nella sua mente;

UN'ADORANTE, STATUETTA DI BRONZO DA HAGHIA-TRIADA.

CANDIA, MUSEO.

è sempre inferiore ed inadeguato: si disperde, per aderire alla loro indefinitezza. Così, per rispondere alla necessità di puntualizzare questa forza divina, si pone dinanzi degli oggetti in cui la finge nascosta, ma *senza alcuna relazione colla loro forma*: così nasce il simbolo, l'idolo. Infatti i sacelli dei palazzi minoici (Cnosso, Gournià)[15] hanno sull'altare degli oggetti informi: ed ecco gli altri simboli sacri, le doppie corna, la doppia ascia. I conati formativi sono riserbati tutti all'uomo: l'uomo [illegible] uno atto più alto, in cui si pone in relazione con Dio e l'adora.

Diciamo essere le statuette di stile libero, al contrario delle frontali, indipendenti e differentissime le une dalle altre: non ci sono dei tipi, dei canoni, ma libertà di soggetti che ciascuno affronta senza chiedersi conto delle proprie capacità; quindi, tra opere del medesimo contenuto, una totale diversità di visione e mancanza di ogni relazione. Non esiste una tradizione d'arte, un lento prepararsi e maturar di soluzioni a problemi annosi, nè la cura della perfezione formale. Ma sono d'altronde espressioni sincere ed originali: non v'ha nulla di importato, nessuna reminiscenza o riallacciamento all'antecedente: sono forme rudimentali, espressioni immediate, le prime pa-

UN'ADORANTE, STATUETTA DI BRONZO
DA HAGHIA-TRIADA - CANDIA, MUSEO.

role balbettate. In valori diversi ritroviamo lo stesso momento presso molti popoli fanciulli.

Ci pare che il confronto si imponga colle statuette *steatopigie*, frequenti tra le razze mediterranee e attribuite all'età paleo e neolitica (per quanto forse in parte spingentisi più innanzi nella storia) [16]. Anche in queste è una vivezza straordinaria e immediata di visione, una pienezza ed esuberanza di formazione, e nella loro semplicità elementare pur sempre una unicità di linee

e una effettiva completezza. Se le minoiche se ne distinguono, è perchè la civiltà maggiore in cui nacquero le salva da una brutalità eccessiva, dalla corpulenta inerzia, e le illumina con atti e gesti: le anima così di uno scopo, sollevandole dalla materialità massiccia dell'abbandono bestiale, nobilitandole colla visione d'arte. Il loro valore plastico è al medesimo livello, ma vi è grande divario di contenuto.

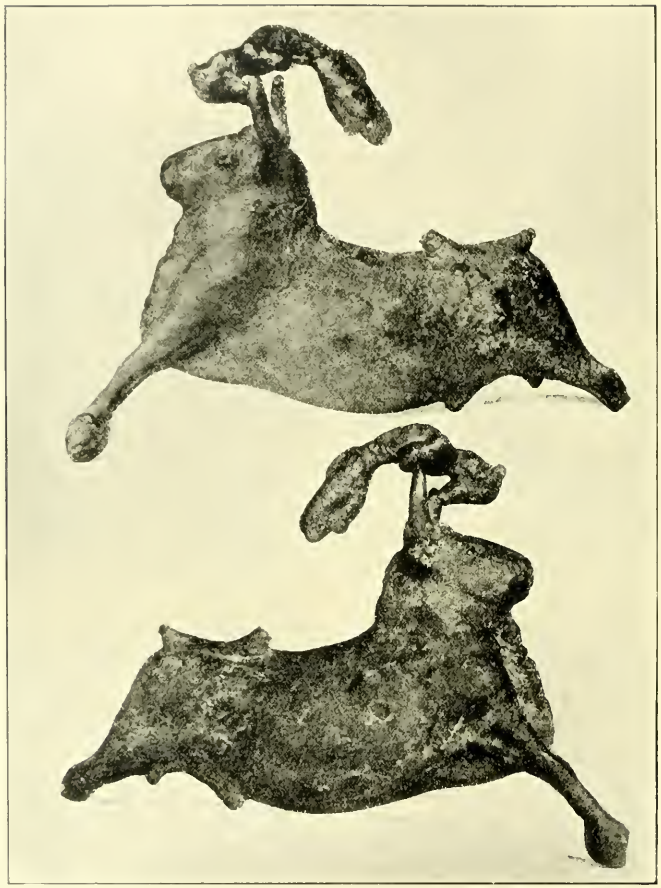
Queste figure escono dagli schemi intellettuali di un regolare divenire dell'arte, da quei valori di frontalità e di parallelismo che pur a volte si riscontrano in rudimentali conati artistici [17], e secondo i quali, come già dicemmo, buon numero di statuette pur dell'arte minoica sono formate. Era la meraviglia del Furtwängler [18], che le forme vi fossero così libere e sciolte, che simile disinvoltura regnasse nel movimento, contrastando alle leggi [19] che si ritenne stabilissero il cammino ed i limiti dell'arte, secondo le quali la plastica primitiva dovrebbe essere rigorosamente frontale, mancandole la tridimensionalità, il reale tutto tondo.

Ma la deficienza dei prodotti delle arti primitive non è questa: essi non mancano della spazialità, ma di una visione organica. In essi le varie vedute non si assommano ed integrano, ma restano estranee e cozzano; c'è incapacità a perseverare in una direzione, in un problema unico. È una posizione rudimentale e immobile, non passibile di aumento: così le opere si ispirano a principî opposti, irrelativi, e tra loro non v'ha possibilità di storia.

Questa irrelatività caratteristica dell'immediato naturalismo in cui gli elementi sono accostati e non fusi, è anche in molte manifestazioni dell'arte minoica. Nell'edificio, nel fresco, nella ceramica, in ogni opera in cui entri la composizione, manca un organismo, una visione chiara di complesso secondo cui le parti si dispongano: tutto si colloca fortuitamente, i quadri hanno la vivezza inorganica della natura priva di legge, ma di essa anche l'oscurità e il disordine: all'aderenza immediata alla natura non corrisponde una forma che la raccolga. Mentre il lento e faticoso perfezionamento formale e il presentarsi dei contenuti man mano che li richiede la più approfondita esperienza tecnica, gli aspetti cioè di un'arte matura, mancano, con audacia incosciente di difficoltà e di possibilità si affrontano i problemi più ardui, e l'attenzione è colpita da singole particolarità che si impongono impedendo ogni ordine armonico ed ogni equilibrio. Questi sono forse i caratteri generali delle arti primitive e popolari: il legame della frontalità e del parallelismo non è affatto comune, ma solo di alcune opere, forse delle più stanche, e mai paragonabile a quello dell'arcaismo greco. Allora è inutile cercare un ordine e una legge dove questo non può essere, e voler sottoporre ad una norma unica e cosciente, dei tentativi contrastanti, di valore opposto: l'unica forma è questo naturalismo inconcreto e sfrenato, in cui l'aspirazione ad un ordine che riunisca armonicamente tanti elementi scissi approda nel decorativismo, nella riduzione e irrigidimento degli elementi in superfici piane regolari, dalla cui disposizione nasca ordine grato all'occhio.

Da questo fenomeno sfuggono i nostri bronzetti: essi sono svincolati da ogni legame di tradizione, liberi di farsi qualunque forma, assolutamente spontanei; nel loro limite è il loro valore.

UN'ADORANTE, STATUETTA DI BRONZO FORSE DA SMIRNE - BERLINO, MUSEO ANTICO.



ACROBATA SUL TORO - BRONZO DA CNOSSO.
PROPRIETÀ PRIVATA.

Una vitalità oscura e torbida è alla loro radice: si materia in sensazioni massicce, poco particolarizzate, globi di movimento e di vitalità. Sopra tutto, questo si sente: la percezione del movimento, dell'animazione, dello slancio e lo sforzo di rappresentarli cogliendo gli uomini non nella schematica immobilità, ma nell'esplicarsi della loro attività più piena; l'uomo è sentito come un centro di forza, come un'energia potenziale. La vitalità massiccia che urge dentro traspare e si modella nelle linee rotondeggianti, nelle masse ondulate e sinuose piene di un vigore raccolto e concentrato che nessun

IL FLAUTISTA DI FESTOS, BRONZO - LEIDA, MUSEO.

gesto disperde od allontana: e questo trepidare di azione, questa vivacità, si traducono in corpi robusti abbozzati alla brava, purtuttavia privi della quasi metallica corazza che rende astratte le forme di tante arti, di ogni rigidità che impedisca loro di agire e liberamente muovere nello spazio privo di limiti. Una sostanza organica e vitale è scoperta: ondeggia a volte amorfa e pena a trovare una forma, ma egualmente è presente come una possibilità interiore che si afferma con robustezza imperiosa, con una coerenza encomiabile: nella loro elementarità le opere sono unite e totali, senza dispersioni e divagazioni.

In loro il gesto delle membra non costituisce mai uno sforzo contrario a quello del corpo, ma sempre dopo un cauto slancio ritorna su quello a riconfermare il suo unico movimento, a contribuire all'unicità di energia.

ACROBATA, STATUETTA DI AVORIO DA CNOSSO - CANDIA, MUSEO.

La semplicità assoluta e l'unicità con cui sono formati li salvano dalla disunione e dal decorativismo. Non vi esiste particolarizzazione, che li condurrebbe all'inconcretezza tra i vari elementi, in cui cade in questo momento ogni altra aspirazione ad una visione complessa. Non appare alcuna sovrapposizione di vedute che determini una imagine composta: sono come l'imagine complessiva e priva di dettaglio che si ha da una sola occhiata su di un reale, come l'abbozzo in cui le parti sono accennate, non distinte. Una sicura intuizione le ha sottratte all'inevitabile pericolo.

Nei corpi tutte le indicazioni interiori che non siano quelle della massa essenziale sono annullate: appena potremmo osservare accanto al movimento delle masse carnose qualche sinuosità di muscolo, come nelle coscie dell'adorante di Tilissos. Si osserverà che in generale mancano anche i lineamenti del volto. Vi è insomma evitato ogni spezzettamento nel particolare. Mentre nelle altre opere manca l'unione tra gli elementi, a queste l'atomismo si arresta; esse ne costituiscono le unità; il frazionamento del mondo comincia da loro. Sono visioni generali ed unitarie, espresse in modo unitario; monadi vivaci e vitali di un cosmo privo di legge.

Questo valore unitario sfugge nell'acrobata di Cnosso: in esso l'indicazione del particolare è andata oltre, s'è attardata nelle vene, nei muscoli, sui lineamenti del volto. Ebbene, con questo egli ha perso il raccoglimento interiore, l'unità che abbiamo rilevate come valori massimi nei bronzetti: ed è come per altre opere minoiche disordinata riunione di elementi.

Le arti primitive riescono a salvare l'unicità solo a patto di una estrema semplicità: in questo valore è la distinzione dei bronzi

ACROBATA, STATUETTA DI AVORIO DA CNOSSO - CANDIA, MUSEO

minoici di stile libero da ogni altra opera contemporanea, e il loro spiccare tra tutte le remote manifestazioni artistiche. Abbiamo in essi il preannuncio di una di quelle che appariranno necessità fondamentali dell'opera d'arte: l'unicità tra tutti gli elementi, la rispondenza ed aderenza di forma e contenuto.

L'arte minoica non ha avuto un organismo completo ed un armonico sviluppo: in essa troviamo piuttosto molte anticipazioni di una fondamentale importanza, che saranno riprese solo molto più tardi. L'edificio, tanto libero nel suo senso moderno di creazione di spazio anzichè di mera precinzione, prelude alle costruzioni romane: le statuette bronzee di stile libero, che si muovono e vivono immerse nello spazio profondo, svincolate da tanti impacci che parvero fatali per tutti gli uomini, in tono più dimesso, in valori più limitati, preannunciano le meravigliose conquiste della plastica ellenica.

PIRRO MARCONI

(1) Sull'argomento in generale cfr. la seguente bibliografia: MARIANI, *M. A. L.* VI pag. 171 e seg. — PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'Art*, VI, pag. 744 e seg. — PARIBENI, *M. A. L.*, XII, pag. 738 e seg. — L. A. MILANI, *Studi e Materiali*, III, 1905, passim e specie pag. 51 — RIZZO, *Storia dell'Arte greca*, 1913, fasc. I. — DUSSAUD, *La civilis. phehèllenique*, 1914, pag. 57 e seg. — PICARD, *La sculpture ancienne*, 1923, I, pag. 200 e seg. — FIMMEN, *Die Kret. Myken. Kultur*, 1924, pagina 137 e seg. — EVANS, *The Palace of Cnossos*, 1924, pag. 25, 31. — HOERNES-MENGIN, *Urgeschichte der bildenden Kunst*, 1925, pag. 314 e seg. — PERNIER, in *Dedalo*, V, maggio 1925.

(2) Di questa statuetta attualmente al Museo Nazionale delle Terme a Roma, inedita, e di autenticità sicura, per quanto di tipo comune, posso presentare la primizia. Ne ringrazio il prof. Giglioli, che me la segnalò, il prof. Paribeni che me ne permise lo studio e il dott. Antonielli, che rinunziò al suo diritto di pubblicazione. Essa proviene dalla collezione Castellani; l'antico pro-

prietario la affermò proveniente dal Lazio, ciò che non è ammissibile; ben più probabile è l'acquisto da un antiquario. Sarebbe interessante egualmente, ma impossibile, rintracciarne la storia.

(3) Per la cronologia adotto i termini dell'EVANS, universalmente accettati, per quanto non senza opposizioni; il periodo minoico è diviso in tre fasi, ciascuna delle quali distinta in altrettanti momenti; questi termini sono riferiti a cifre piuttosto larghe nella cronologia assoluta: cfr. DUSSAUD, *op. cit.* pagg. 35, 55, 88, etc. e FIMMEN, *op. cit.*, pag. 181 e seg. Dell'E. adotto anche il termine *minoico*, che è sempre, tra tutti quelli proposti, il più appropriato e comprensivo.

(4) Le figure a pag. 622-25 sono riprese dalle tavole 130 e seg. di «*Altkreta*» del BOSSERT; quella a pag. 627 mi fu favorita dal prof. Pernier; quelle a pag. 626 e 628 dal dott. K. A. Neugebauer dell'Alter Museum di Berlino; le altre fotografie furono procurate ed eseguite al Museo di Candia dal Dott. Ugolini. Altre del medesimo valore segnalo in GOURNIA, tav. XI, e in *Kleine Schriften* di FURTWAENGLER, II, pag. 453 e seg.

(5) Cfr. DUSSAUD, *op. cit.*, pag. 376 e seg.; possiamo ricordare il gesto analogo dei sacerdoti ittiti nei rilievi del tempio di Boghaz-Keüy; cfr. GARSTANG, *The Land of the Ittites* tav. 58 e seg. Non mi dilungo nella questione, già da tempo posta, delle relazioni delle civiltà minoica con quelle orientali, caldea, ittita, egizia, ecc.

(6) Cfr. *Efemeris Arch.* 1912, tav. XVII.

(7) Per il costume femminile cretese, v. fra il molto che se ne è scritto, DEONNA, *Les toilettes modernes de la Crète Minoenne*, e PERNIER, in *Dedalo*, I, cit. Esso è considerato uno sviluppo da un costume dell'età neolitica: DUSSAUD, pag. 62.

(8) Da Haghia Triada: cfr. MARAGHIANNIS, *Antiquitées Crétoises*, I, tav. XVII.

(9) Da Smirne: cfr. NEUGEBAUER, *Broncestatuetten*, tav. I, 2, e *Zeitschrift für Bildenden Kunst*, 1921, p. 65.

(10) Attualmente al Museo di Leida: cfr. VAN DOORN, *Jahrbuch*, 1915, pag. 65 e seg., tav. I. Confronta analoghe figure nella processione del vaso di Haghia Triada e nel sarcofago dipinto della stessa località.

(11) Da Cnosso: cfr. PRICE in *J. Hell. St.*, XXI, 1921, pag. 248.

(12) Da Cnosso: cfr. *Annual of Br. School at Athenes*, VIII, tav. II e III.

(13) Per dimensioni le statuette vanno dai 25 cm. dell'adorante di Tilissos e dai 19 della statuetta di Berlino ai 9 e 7 cm. dei bronzetti di H. Triada e del M. delle Terme. Essi sono stati fusi, e le sbavature poi ribattute a martello; nessun uso di bulino.

(13) Cfr. MUELLER, *Jahrbuch*, 1915, pag. 242 e seg.

(14) Cfr. DELLA SETA, *Religione ed arte figurata*, pag. 98 e seg.

(15) Cfr. EVANS, *Br. Sch. An.*, VIII, pag. 99 e seg. e BOYD HAWES, *Gournià*, tav. XI, pag. 47 e seg.

(16) Cfr. HOERNES-MENGIN, *op. cit.* parte IV, passim, specie pag. 208 e seg.; ivi bibliografia anteriore; non approfondiamo il confronto, fatto del resto già da DUSSAUD, PICARD e FIMMEN, per non oltrepassare i limiti posti; però il valore che abbiamo rilevato nella minoica è forse anche di tante altre arti primitive, e le nostre parole potrebbero valere, p. es. anche per i disegni dei cavernicoli.

(17) ANTI, *Scoltura negra*, in *Dedalo*, I, 1920-1921, pag. 592.

(18) FURTWAENGLER, *Kleine Schriften*, I, cit.

(19) Formulate dal LANGE, in *Darstellung des Menschen*.

UNA SANTA DI ANTONELLO DA MESSINA E LA PALA DI SAN CASSIANO.

Da qualche tempo vengo preparando una nuova edizione degli elenchi posti in appendice ai miei libri sui pittori del Rinascimento italiano. Un giorno della scorsa primavera, scorrevo un pacco di fotografie appena giuntemi da Budapest per questo lavoro, quando la mia attenzione si fissò sopra la fotografia d'una testa di giovane Santa esposta in quel Museo (*pag. 631*). Confusamente ricordavo che trenta o forse più anni fa io l'avevo attribuita al Catena, ma questa volta, a guardarla con occhi più esperti, fui colpito dal carattere nettamente antonellesco dei panneggi. Subito dopo,

ANTONELLO DA MESSINA: TESTA DI SANTA (PRIMA DELLA RIPULITURA) - BUDAPEST, MUSEO NAZIONALE.

m'avvedevo d'un altro particolare che altre volte m'era sfuggito: che cioè alla destra della Santa si scorgevano la spalla e il fianco d'un'altra figura e che perciò la tavola doveva essere il frammento d'una pala d'altare. Allora mi balenò l'idea che una testa antonellesca, frammento d'un'opera più grande, poteva venire dalla pala oggi smembrata, che una volta decorava la chiesa di San Cassiano a Venezia. I colleghi ricorderanno che è stata una mia buona ventura riconoscere la Madonna di questa celebre opera in una tavola della Galleria di Vienna. [1]

Nei dieci anni passati da quella scoperta, sempre sono stato alla ricerca degli altri pezzi del dipinto. Poteva questo frammento di Budapest essere finalmente la ricompensa della mia tenace speranza?

Risolvetti senz'altro di recarmi a Budapest l'autunno seguente, e scrissi al dottor de Terey per dirgli lo scopo della mia visita e per esprimergli il desiderio che la tavola venisse ripulita sotto i miei occhi. Nel novembre scorso il mio desiderio fu soddisfatto, grazie al pronto aiuto del mio vecchio amico, e grazie anche all'aiuto del nuovo direttore signor Petrovic. Ad ogni tócco di spugna l'abile restauratore signor Beer portava

ANTONELLO DA MESSINA: TESTA DI SANTA (DOPO LA RIPULITURA) - BUDAPEST, MUSEO NAZIONALE.

ANTONELLO DA MESSINA: TESTA DI SANTA
(PARTICOLARE, DOPO LA RIPULITURA)
BUDAPEST, MUSEO NAZIONALE.

via le opache vernici di molti decenni e gli amabili ritocchi con cui s'era cercato di adattare quel volto al gusto delle passate generazioni. Finalmente giungemmo alla superficie qui riprodotta (*pag. 632*), segnata da molte abrasioni e ferite, ma non gravemente danneggiata. Sopratutto aveva sofferto il volto, ma non tanto da deformare l'aspetto originale. In migliori condizioni erano i capelli e il collo. Dei panneggi e della tenda del fondo, si poteva anzi dire che erano in buono stato. Nella pittura così ripulita niente insomma restava, salvo i danni del tempo, che non fosse di mano del suo autore.

Questo frammento ci presenta dunque il busto d'una giovane di aperto sembiante, con uno sguardo franco e diritto, d'un carattere non aggressivo, ma risoluto. La fronte è larga, gli occhi a mandorla, molto distanti tra loro, il naso forte e un poco schiacciato ma con le narici nervose, le labbra sottili, il mento corto, ma non debole. La chioma castagna è spartita nel mezzo, e pende in riccioli a spirale sulle due gote. L'incarnato, benissimo conservato, del collo è d'un avorio rosato. Il mantello è d'un turchino che direi alla Vermeer, ricordando, ad esempio, la testa di ragazza che è all'Aja e che è tanto stranamente antonellesca. La sciarpa sotto il collo nudo è d'un giallo schietto, con righe di cupo turchino. La veste è di color di bronzo, mentre la palma portata dall'invisibile mano è d'un bruno olivastro. Questa mano ed il braccio sono nascosti da una superficie anch'essa di turchino scuro, rappresentante il mantello che copre la spalla e il fianco della figura vicina. Il fondo rosso reca alcune ombre che devono essere d'un cortinaggio. La tavola è di pioppo, alta 13 centimetri e larga 33,1.

Se questa testa fosse stata esposta come un semplice ritratto, quale la vediamo nella nostra tavola fuori testo, e non come l'effigie d'una Santa, certo avrebbe da lungo tempo trovato il suo posto tra gli altri ritratti di mano d'Antonello, perché essa ha la loro frontalità, la loro serenità, la loro franca accettazione della vita e di tutto quello che la vita può dare. Più guardo la fotografia che ho qui sulla mia tavola, e più m'è difficile spiegarmi come mai nessuno di noi si fosse ancóra accorto che soltanto Antonello poteva avere creato un tipo e un carattere come questo. Forse ciò dipende dal fatto che gli uomini della mia generazione sono cresciuti con pregiudizi romantici, cercando cioè qualcosa di eccitante, di estatico, di esaltato in tutti i personaggi ideali dipinti dai grandi artisti. Questa aspettazione sentimentale è stata come una vetriata a colori che, posta tra l'oggetto e i nostri occhi, ce l'ha deformato in una macchia confusa. Ma non è questo il luogo per scrivere la storia estetica, psicologica e cronologica della guerra contro questo ed altri simili preconcetti, la quale storia è sotto altri nomi la storia dell'eterna lotta tra l'inerzia e la novità. Restando dentro il nostro piccolo recinto, può darsi che, proprio perché domandavamo qualche cosa di sublime alla figura centrale della più rinomata opera d'Antonello, della pala cioè di San Cassiano, fino a dieci anni fa non si sia riusciti a riconoscerla nella semplice e non leggiadra donna che Antonello vi aveva vestita e dipinta da Madonna (*pag. 637*); e per le stesse ragioni non abbiamo potuto distinguere il suo genio in questa Santa, tanto simile al ritratto d'una donna reale e tanto poco trasfigurata dalla gloria celeste.

Anche altri malanni poterono contribuire alla nostra cecità. Noi, ad esempio, non abbiamo, si può dire, alcun ritratto femminile d'Antonello, e perciò mancavamo d'un prototipo cui confrontare e accomodare questa testa. Così la pettinatura e il vestito, elementi sempre tanto caratteristici nei ritratti d'ogni tempo, poterono sembrarci di una data più tarda solo perchè essi durarono ancóra un decennio e più dopo Antonello. In ogni modo è certo che ancóra nel 1846 nella collezione Pyrker questo dipinto era catalogato come del Basaiti. Il Frizzoni lo attribuì al Marziale: il Venturi alla scuola di Cremona, volendo indicare così i contemporanei di Boccaccio Boccaccino e di Altobello Meloni: il Berenson al Catena: tutti pittori operanti dopo il 1500. Eppure niente nella pettinatura, niente nell'aspetto della testa e della faccia esce dal tempo del notissimo ritratto femminile attribuito al Verrocchio o a Leonardo (*pag. 638*) ed esposto nella Galleria Lichtenstein. V'è la medesima regolare divisione dei capelli nel mezzo, gli stessi riccioli a spirale sui due lati, lo stesso lembo di cappuccio proprio dietro la testa: e da questo insieme la testa prende un che di sferico e la faccia assume una larghezza che non t'aspetteresti dalle fattezze prese una ad una. La rassomiglianza è accentuata dal collo scoperto e dalle linee verticali che chiudono le spalle. Se il ritratto della Galleria Lichtenstein deve essere stato dipinto tra il 1470 e il 1480, perchè dovremmo dare alla nostra Santa una data più tarda?

Niente, infatti, in questa figura riesco a trovare che soltanto accenni a una data posteriore al 1479, nel quale anno Antonello da Messina morì. Anzi vado più oltre ed affermo che niente qui è incompatibile con quello che noi sappiamo essere stata la maniera d'operare di Antonello. Per cominciare da ciò che in questo frammento senza paesaggi e senza fabbriche è la cosa più ovvia, guardiamo i panneggi. Essi sono uguali, in modo stupefacente, a quelli di Antonello: e questa impressione, appena vidi la fotografia, mi condusse senz'altri dubbi a chiedermi se il dipinto non potesse difatti essere suo. Guardiamo all'ondulazione delle linee, alle pieghe e alle ombre nell'Annunciazione adesso a Siracusa (*pag. 639*), e nelle Madonne di Messina (*pag. 642*), di Vienna e della collezione Benson (*pag. 641*), anzi in qualunque altro dipinto suo dove si vedano panneggi anche più sciolti e più mossi: e guardiamo poi alle pieghe del mantello nella nostra figura. È impossibile dubitare che esse sono dovute a un identico modo di concepire e d'eseguire, cioè a una stessa personalità artistica. Tanto le pieghe a zigzag quanto le lunghe pieghe parallele della sciarpa gialla súbito ci fanno pensare alle pieghe della sciarpa di San Gregorio nel polittico di Messina (*pag. 643*), cioè ad Antonello [3].

Naturalmente pieghe simili a queste s'incontrano anche nei dipinti dei seguaci siciliani di Antonello, ma, almeno pei miei occhi, la loro linea manca del taglio e della cadenza che hanno solo quelle del Maestro. In altre parole la linea di lui è viva, e la linea di quelli altri non lo è.

La chioma è, quanto i panneggi, un elemento nettamente caratteristico. Da un paragone di questa Santa con la Vergine nell'Annunciazione di Siracusa e con la Madonna del Polittico messinese (*pag. 642*) facilmente si deduce che lo stesso artista può

ANTONELLO DA MESSINA: MADONNA E BAMBINO, DALLA PALA DI SAN CASSIANO - VIENNA, MUSEO NAZIONALE.

VERROCCHIO O LEONARDO: RITRATTO DI GINEVRA DE' BENCI - VIENNA, GALLERIA LICHTENSTEIN.

averle dipinte tutte e tre. La pittura è così consumata che i riccioli hanno perduto un poco della loro crespezza, ma anche così niente vi si scorge di diverso da quelli che sono sulla testa del Bambino nella Madonna di Vienna (*pag. 640*), o sulla testa dell'Angelo dell'Annunciazione di Siracusa (*pag. 639*) o sulla testa del ritratto Altmann (*pag. 615*).

Diamo adesso uno sguardo alle singole fattezze, cominciando dagli occhi. Hanno essi un segno così singolare che, se non m'inganno, scoprendolo su un altro volto dovremmo súbito domandarci se non sia della stessa mano. Questo segno è l'intervallo tra la palpebra superiore e la palpebra inferiore. Lo ritroviamo tale e quale nell'occhio sinistro del San Sebastiano d'Antonello a Dresda, e nell'occhio destro della Vergine nell'Annunciazione di Monaco, sebbene un

ANTONELLO DA MESSINA: PARTICOLARE DELL'ANNUNCIAZIONE - SIRACUSA, R. MUSEO. (*fot. Alinari*).

ANTONELLO DA MESSINA: PARTICOLARE DELLA MADONNA E BAMBINO, DALLA PALA DI SAN CASSIANO - VIENNA, MUSEO NAZIONALE.

ANTONELLO DA MESSINA: MADONNA E BAMBINO - LONDRA, COLLEZIONE BENSON.

ANTONELLO DA MESSINA: LA MADONNA DEL POLITTICO DI SAN GREGORIO - MESSINA, R. MUSEO. (*fot. Alinari*).

poco nascosto dalle velature che invece sono state perdute dal nostro dipinto. In una forma lievemente diversa, con quest'intervallo cioè chiuso come da un piccolo cappio, questa singolarità si ritrova più e più volte in Antonello: ad esempio, nella testa di Cristo a Piacenza, e nel ritratto della Borghese (*pag. 644*).

Così la narice in forma di virgola è quasi uguale a quella del suddetto ritratto della Borghese, e a quella della dama in miniatura nella Galleria Lichtenstein (*pag. 650*).

La bocca, con le labbra sottili, non chiuse né amare nell'espressione ma anzi leggermente sorridenti negli angoli lunghi ed aguzzi, ritorna, con le modificazioni richieste dai soggetti diversi, nella testa che è a Milano incoronata d'edera (*pag. 646*), nel

ANTONELLO DA MESSINA: SAN GREGORIO DAL POLITTICO DETTO DI SAN GREGORIO - MESSINA, R. MUSEO.

ritratto d'uomo che è a Napoli (*pag. 647*), nel ritratto d'ignoto che è a Pavia (*pag. 649*), e ancóra nella miniatura Lichtenstein.

Il colore della carnagione deve essere stato d'un avorio appena rosato, come si vede nei punti meno logori e specialmente nel collo proprio sopra la sciarpa. In questi punti l'impasto del colore ricorda uno dei capolavori d'Antonello meglio conservato, il Cristo alla colonna nella raccolta Cook di Richmond.

Per finire, guardiamo le screpolature. Le screpolature sulla superficie di un dipinto rivelano, prima di tutto, le prove patite da esso, per la dilatazione del legno, o per la composizione dell'imprimitura, o per le reazioni chimiche delle varie sostanze organiche e inorganiche che compongono i colori. Ma rivelano anche le abitudini tecniche e le destrezze di mano del pittore, così bene da offrirci una prova d'identità tanto sicura

ANTONELLO DA MESSINA: RITRATTO D'UOMO - ROMA, GALLERIA BORGHESE. (*fot. Alinari*).

quanto le impronte digitali. Purtroppo la lettura delle impronte digitali e la lettura delle screpolature d'un quadro sono tutt'altro che facili. Quando i critici vi si provano, cadono in errore tanto spesso quanto per le impronte la polizia: errori, per fortuna, che qui non comportano tragiche conseguenze. Conoscendo ormai queste difficoltà, i magistrati, dicesi, hanno cominciato ad usare la prova delle impronte digitali soltanto come conclusione delle loro investigazioni e conferma di altre scoperte, ma da sola non la considerano più sufficiente. Così dovremmo procedere anche noi, servendoci di questa osservazione delle screpolature solo per indicare una via di scoperta o per ribadire un argomento.

Ora avviene che le più sottili screpolature di questo pannello di Budapest, vicine come sono e parallele e tendenti all'orizzon-

ANTONELLO DA MESSINA: TESTA DI GIOVANE - NUOVA YORK METROPOLITAN MUSEUM, COLLEZIONE ALTMANN.

ANTONELLO DA MESSINA: RITRATTO D'UN POETA - MILANO, CASTELLO SFORZESCO. (*fot. Alinari*).

tale, sono identiche a quelle della Madonna di Vienna nei punti dove questo tanto tormentato frammento della pala di San Cassiano ha meno sofferto, ad esempio nelle gambe del Bambino (*pag. 651*). Questo è purtroppo il solo dipinto originale d'Antonello che ho avuto agio di vedere dopo la mia visita a Budapest: ma le stesse fotografie delle opere d'Antonello posteriori al dipinto di San Cassiano rivelano sempre un sistema di screpolature assolutamente identico a questo, meglio leggibile nella grande fotografia a carbone di Hanfstaengl del San Sebastiano di Dresda, ma visibile anche in qualunque buona riproduzione del Condottiero del Louvre.

Queste affermazioni giovano a un doppio scopo. Prima di tutto provano che niente v'è nella figura di Budapest, come tipo, fat-

ANTONELLO DA MESSINA: RITRATTO D'UOMO - NAPOLI, PINACOTECA DEL MUSEO NAZIONALE. (*fot. Anderson*).

tezze, costume, acconciatura, disegno, tecnica, che non possa essere opera d'Antonello da Messina. In secondo luogo hanno il subdolo scopo di concentrare l'attenzione dello studioso su questa figura tanto tempo quanto occorre per fargli perdere il gusto di qualunque altra attribuzione e per abituarlo al pensiero che questa testa, sebbene poco corrisponda alla romantica aspettazione di quel che dovrebbe essere una testa di Santa, pure ha il preciso carattere di tutte le altre effigi lasciateci da Antonello. Noi insomma la potremo di sicuro attribuire a lui purché riusciamo a provare che essa è degna di lui.

A questa domanda bisogna rispondere affermando, non argomentando. Io, per me, posso dire che ho studiato Antonello da Messina per più di quarant'anni e che in questo tempo ho raggiunto un'intimità con la sua persona artistica che ho quasi l'illusione d'averlo conosciuto meglio di qualunque amico io abbia mai avuto. Riconosco per sua questa figura nello stesso modo in cui riconoscerei il passo, la voce, lo sguardo d'un compagno anche senza rifletterví. Potrei non aspettarmi d'incontrare il mio amico, o egli potrebbe avere la voce velata e rossa la faccia per un'infreddatura, o potrebbe avere indossato abiti che io non gli conosco. Il mio riconoscimento potrebbe così essere ritardato, ma, appena rimossi questi accidenti, sarebbe istantaneo.

Io propendo dunque a credere che questa Santa, la quale certo sarà accettata come opera della mano stessa d'Antonello, è anche un frammento della pala di San Cassiano la cui Madonna si trova a Vienna. Qui, lo so, manca l'evidenza, ma non mancano le prove. Prima di tutto niente in questo dipinto ci suggerisce una fase della carriera d'Antonello anteriore alla data della pala di San Cassiano, cioè al 1475-1476. Anzi è ragionevole affermare che questo frammento non può essere stato dipinto da lui in altro tempo, e che se fosse stato dipinto proprio allora, sarebbe naturalissimo connetterlo con quella pala, salvo precise notizie in contrario.

Che purtroppo le notizie su questo capolavoro siano poche, è stato detto, ridetto, discusso e ridiscusso, ed è inutile ricominciare. È sicuro che oltre la Madonna vi figuravano parecchi santi dei quali sappiamo solo il nome di San Michele. Tenendo questi fatti nella mente e davanti agli occhi la Madonna di Vienna, il professor Mather di Princeton ha tentato una ricostruzione del quadro dotta, ingegnosa e probabile (*pag. 654*) [4]. Egli alla destra della Vergine fa posto a due sante; e la nostra figura è quella che appena si scopre alla sua destra, entrerebbero in questi posti come se vi fossero sempre state, salvo un'obiezione. L'obiezione è che dietro le nostre figure si vede una cortina rossa e nella ricostruzione del Mather si vede invece il cielo. Ma non v'è ragione di proclamare il professor Mather infallibile in ogni particolare. Certo non lo è per quanto riguarda la cortina. Egli infatti appendendo contro il cielo il parato dietro la Madonna, s'affida alla sola autorità d'un'antica copia. Questa copia è interessante, ma fu fatta secondo la pratica dei copiatori di quel tempo, 1500 all'incirca, che trattarono liberamente, anzi decorativamente, i particolari dell'originale. Ora noi abbiamo dell'originale il frammento di Vienna, e di ciò non dubita il professor Mather sebbene il senatore Venturi gli abbia in privato sussurrato

ANTONELLO DA MESSINA: RITRATTO D'UOMO - PAVIA, MUSEO.

ANTONELLO DA MESSINA: RITRATTO DI UNA DAMA - VIENNA, GALL. LICHTENSTEIN.

che quel frammento è soltanto una copia [5].

In quest'originale una tenda verde appare ai due lati del parato sul fondo del trono, né lascia spazio per la minima traccia di cielo. Noi siamo dunque liberi di pensare che nella pala di San Cassiano si vedeva dietro il parato del trono un largo tendaggio come, ad esempio, è nella pala del Bonconsiglio a San Rocco di Vicenza (*pag. 653*), o che una tenda era tesa proprio dietro il trono e attraverso l'intera composizione come si vede nella pala di Alvise Vivarini all'Accademia di Venezia (Venturi, Storia, VII, I, pag. 238), nella quale pala le pieghe hanno anche una certa rassomiglianza con quelle nel fondo della nostra tavola di Budapest. Anche si potrebbe immaginare che la tenda fosse accomodata per traverso, come nel famoso quadro di Giovanni Bellini che è in San Pietro Martire di Murano e dove un largo drappeggio pende dietro il sedile.

Qui, come in qualunque altra ricerca storica, noi dobbiamo trarre dai fatti una linea sicura e non imporla noi ai fatti. Fino ad oggi i fatti sono troppo pochi per permetterci una sicura ricostruzione della pala di San Cassiano anche se affermiamo che il frammento di Budapest insieme alla Madonna di Vienna ne facevano parte.

Alle ragioni già date, e tutte convergenti

ANTONELLO DA MESSINA, MADONNA E BAMBINO, (PARTICOLARE) - VIENNA, MUSEO NAZIONALE.

nella conclusione che i due frammenti appartengono allo stesso dipinto, altre due sono da aggiungere, di natura puramente storica. Una è che il nostro frammento apparve per la prima volta, a quanto sappiamo, nella raccolta di Giovanni Ladislao Pyrker. Poiché questo prelato fu patriarca di Venezia dal 1821 al 1827 [6], pare probabile ch'egli l'abbia acquistato in quei sei anni, specialmente se si pensa che egli attribuì o trovò attribuito il dipinto al Basaiti, a un nome cioè cui allora nessuno badava fuor di Venezia. L'altra ragione deriva dai più recenti tentativi di scoprire il pittore di questo frammento. Né il Venturi, né il Frizzoni, né il Berenson scrivono a vanvera. Essi si sono

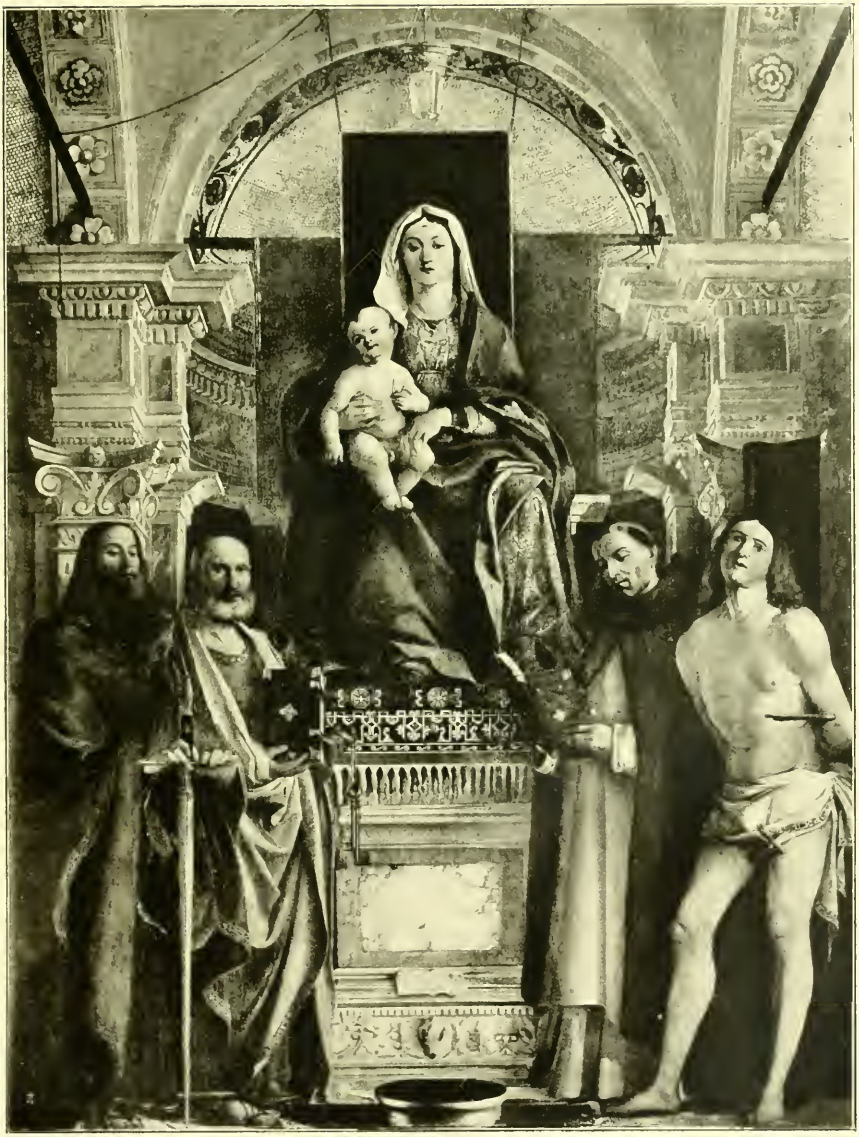
dedicati da anni e anni allo studio dell'arte italiana, e presumibilmente non hanno avuto nessun desiderio d'abbandonarsi a quel gioco d'attribuzioni che oggi è in uso nei salotti e sui giornali. Perciò qualcosa doveva pure essere nel loro cervello quando l'uno, davanti a questa testa, pensava a un Cremonese, l'altro al Marziale, e il terzo al Catena. E questo qualcosa doveva essere appunto ciò che le opere di questi maestri hanno di somigliante. Infatti non si possono guardare le fotografie delle pitture del Boccaccino, dello Pseudo Boccaccino, di Altobello, cremonesi di nascita ma in arte veneziani di provincia, o le fotografie delle opere di Marco Marziale e di Vincenzo Catena, senza sentire che questi pittori avevano la nostra Santa nascosta nelle loro menti o nella loro coscienza, quasi dovesse servire da tema alle loro variazioni. Per dare un esempio, riproduciamo qui un'opera abbastanza tarda del Catena (*pag. 655*), dipinta quando l'influsso del Giorgione era ormai al colmo sui migliori suoi contemporanei. Questo esempio è la Maddalena di Berlino, e vi si può vedere súbito che la chioma, i riccioli, gli occhi, il naso, il carattere e l'espressione sembrano appunto seguire il modello già fissato nella nostra Santa.

Se questi pittori ed altri che potremmo facilmente menzionare accanto a loro, quale Alvise Vivarini e Lorenzo Lotto, non hanno veduto la testa di questa Santa nella pala di San Cassiano, dove altro avrebbero potuto vederla poiché non s'ha memoria d'altre importanti opere d'Antonello nel settentrione d'Italia, né negli otto o nove mesi da lui passati a Venezia si può supporre che egli abbia trovato tempo per dipingere altro che questa grande pala?

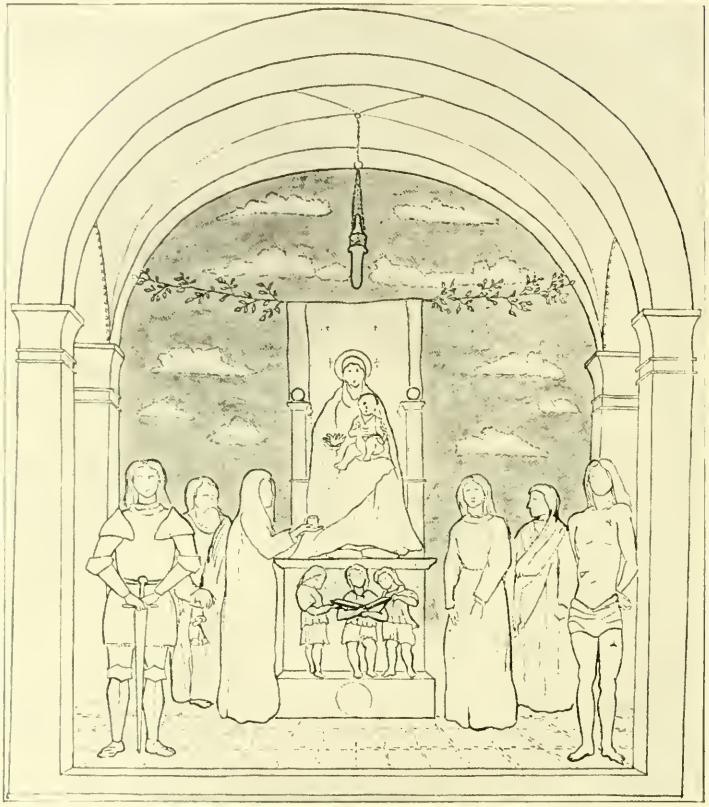
La nostra Santa intanto, se veramente faceva parte della sacra compagnia raccolta intorno alla Madonna di San Cassiano, può aver rappresentato Santa Cecilia. A questa Vergine martire la chiesa era in origine dedicata e, anche dopo aver ceduto il suo posto, ella non poteva facilmente essere negletta appena si trattasse di propiziarsi intercessori ai piedi del Trono.

Santa Cecilia cedette a San Cassiano il suo posto di primaria patrona della parrocchia. Anche questo Santo deve aver avuto il suo posto nella grande pala innalzata in una chiesa che era proprio sotto la sua invocazione. Come sarà stato rappresentato questo santo che fu maestro di scuola ad Imola e fu messo a morte dai suoi scolari pagani a colpi di penna e di stilo? Non dico del suo martirio, ma solo della sua figura di santo tra santi. D'una cosa possiamo essere quasi certi: che cioè, come patrono della parrocchia, egli avrà certamente portato sulla palma della mano un modello della sua chiesa, specie se egli per distinguersi non aveva altri attributi. Ora si conosce il frammento d'un Santo col modello d'una chiesa come suo solo attributo (*pag. 657*), e questa pittura l'ha per primo pubblicata il senatore Venturi dandola appunto ad Antonello da Messina (*L'Arte*, 1921, pag. 71). Io non mi proverò a competere con l'eloquente descrizione che di questa immagine egli ha scritta, e rimando il lettore alla colorita prosa di lui. Al mio scopo basta la sua autorità per collocarla nel « tempo in cui il maestro creava, modello a Venezia, la perduta pala di San Cassiano.»

Così stando le cose, come potrebbe Adolfo Venturi evitare almeno l'ipotesi che questa testa di Santo, visibilmente un frammen-



GIOVANNI BONCONSIGLIO: MADONNA IN TRONO - VICENZA, CHIESA DI SAN ROCCO.



RICOSTRUZIONE DELLA PALA DI SAN CASSIANO, SECONDO IL PROF. I. J. MATHER - DAGLI «ART STUDIES» 1924 - PINACOTECA, NUOVA YORK.

to, possa aver fatto parte del perduto capolavoro che è servito d'esempio ai più dotati pittori veneziani?

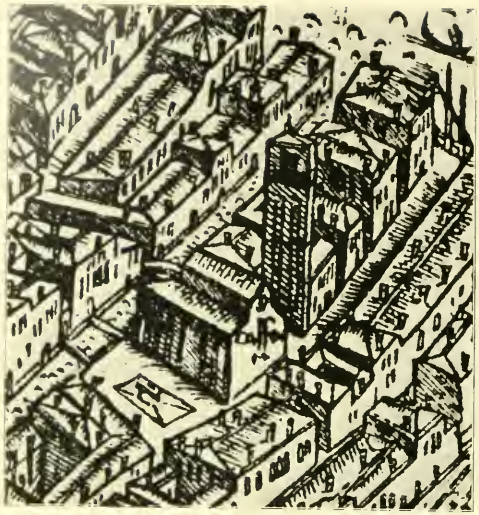
Forse l'ha distratto il vestito della figura. È l'abito di un monaco, anzi d'un Domenicano tonsurato, e bisogna concedere che vestire da monaco un protomartire cristiano, con lo scapolare nero sulla tunica bianca, è per lo meno inaspettato. Ma in arte si sono vedute meraviglie anche più strane, e in questa circostanza un siffatto anacronismo può non essere improbabile. In ogni modo s'ha da pensare che un abito monacale non è un vestito ordinario e mutevole, ma vuole al contrario essere immutabile, cioè fuori del tempo, qualcosa come un vestito per l'eternità. Un santo doveva pur apparire in uniforme, e possono esservi state ragioni personali o parrocchiali per farlo apparire vestito così.

VINCENZO CATENA: LA MADDALENA
BERLINO, GALLERIA.

Non scoraggiato da questo inatteso costume, mi sono chiesto se non v'era modo di scoprire quale fosse esattamente la facciata della chiesa di San Cassiano al tempo d'Antonello. Infatti, se essa assomigliava al modello retto dal Santo monaco, il problema era risolto e, nonostante la sua tonsura e la sua tonaca, il Santo che portava sulla palma questa chiesa, non poteva essere che san Cassiano. Naturalmente mi sono vòlto subito alla famosa pianta e rappresentazione di Venezia attribuita a Jacopo de' Barberi [7], e facilmente vi ho trovato la chiesa di San Cassiano, riconoscibile dalla sua posizione topografica e dalla scritta che reca in fronte. Ma sfortunatamente l'indicazione è troppo sommaria per darci un documento inconfutabile. Pure, anche per uno che come me ha la manìa dell'identificazione, il documento, se non definitivo, sembra chiaramente favorevole. La chiesa nella carta e il modello retto dal Santo hanno infatti la medesima forma basilicale nel tetto e nella facciata e, a mio avviso, il minuto pittore e il compendioso cartografo hanno avuto la stessa fabbrica sotto i loro occhi.

Se di ciò non posso offrire una prova sicura, non è improbabile che essa esista. In qualche parte del mondo, e meglio a Venezia, deve esservi un disegno, un'indicazione

LA CHIESA DI SAN CASSIANO;



DALLA PIANTA DI JACOPO DE' BARBIERI.

o una descrizione più particolareggiata di quella segnata nella suddetta carta del 1500. Quando i giovani cesseranno di giocare (e non sempre giocano bene) al remunerativo gioco di pazienza con le fotografie, chiamato il gioco del conoscitore, e si daranno finalmente allo studio della storia dell'arte, nessuna chiesa importante in una città come Venezia sarà lasciata senza una sua compiuta storia, sia come fabbrica, sia come opera d'arte, sia come deposito di tesori d'arte. Solo quando questa felice generazione verrà al mondo, solo allora la mia speranza potrà essere confermata o dissipata.

Per ora sono costretto a continuare con argomenti logici. Ve n'è ancóra uno o due. La forma della facciata col suo occhio nel centro, con le sue strette finestre, coi suoi pinnacoli, con la sua candelabra sopra la porta, è certamente propria dell'Italia settentrionale, anzi veneta, mentre il colore roseo, tanto simile al colore del palazzo Ducale e d'altri palazzi in laterizio sul Canal Grande, è schiettamente veneziano. Diventa così sempre più probabile che questa facciata veneziana sia la facciata di San Cassiano, tanto più perché essa non contraddice, anzi, per quanto è possibile vedere, si addice allo schizzo segnato nella carta di Jacopo de' Barberi.

Il risultato di questo studio si può riassumere così: nella Madonna di Vienna noi abbiamo la figura centrale della perduta pala di San Cassiano dipinta da Antonello da Messina nel 1475 e 1476. Nel frammento di Budapest noi abbiamo una Santa, probabilmente dalla stessa pala, e forse Santa Cecilia. Ed è verosimile che la testa del monaco il quale regge un modello di chiesa, pubblicata per la prima volta dal Venturi, sia la parte superiore della figura di San Cassiano per la stessa grande pittura.

Negli ultimi venticinque anni abbiamo scoperto tante opere dei più rinomati e im-

ANTONELLO DA MESSINA: TESTA DI MONACO - MILANO, COLLEZIONE PRIVATA.

portanti maestri del rinascimento, che è sperabile altri frammenti possano ancóra e presto venire in luce ed essere riconosciuti o supposti come facenti parte della più celebrata tra le opere di Antonello. Per mio conto, invito gli studiosi a non dimenticare questa ricerca.

Prima di finire dirò una parola anche sulla contraria ipotesi: che né la Santa di Budapest né il Monaco abbiano mai fatto parte del quadro di San Cassiano. Certo essi sono dei frammenti e in questo caso devono essere frammenti di altre opere. Si potrebbe allora sperare che, trovando altri frammenti simili, noi si possa recuperare dipinti di Antonello della cui esistenza non abbiamo finora nessuna notizia. Così, sia giusta la mia ipotesi o non lo sia, noi saremo ugualmente contenti.

Settignano, 31 decembre 1925. B. BERENSON.

(1) *Study and Criticism of Italian Art*, III, pag. 98, 123; *Eine Wiener Madonna und Antonello's Altarbild von S. Cassiano*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchstes Kaiserhauses, Band XXXIV, Heft 2, 1917.

(2) Parlo di me stesso alla terza persona perchè questo corrisponde al mio presente modo di sentire davanti alle conclusioni mie di trent'anni fa, e forse anche di quelle di ieri.

(3) Riproduco questa tavola nello stato in cui il più esperto, scrupoloso ed abile chirurgo di pitture dei tempi nostri, Luigi Cavenaghi, la trovò dopo averla ripulita. Questo è lo stato in cui le vecchie pitture dovrebbero sempre essere lasciate. Ancóra il gusto non ce lo permette, così come fino a un secolo fa, e anche meno di un secolo fa il gusto non ci permetteva di esporre le statue antiche mutile come erano uscite dallo scavo. Oso profetare che tra un altro secolo sapremo goderci i grandi capolavori dell'antica pittura nello stato frammentario, logoro e genuino che adesso ci sembra necessario per godere marmi e bronzi antichi; e l'aspetto nuovo, lucido e liscio delle vecchie pitture ci dispiacerà tanto quanto oggi ci dispiacciono i frontoni di Egina restaurati da Torwaldsen.

(4) *Antonello da Messina's Venetian Altarpiece of 1476*: in «Art Studies», 1921.

(5) Come mai un copiatore si sarebbe preso l'incomodo di copiare, in basso, a sinistra, due mani che reggono un bicchiere e che appartengono a una figura che non è nel frammento? L'avrebbe fatto solo nel caso che avesse voluto darci una scrupolosissima versione dell'intera pala. Ma questo è mai probabile? Certo sarebbe stato contro l'uso di quel tempo.

(6) *Die Gemäldegalerie des Museum für Bildende Künste in Budapest*, von Gabriel von Térey, ed. Julius Bard, Berlino, 1916, pag. X.

(7) Riprodotta nella grandezza originale in «*Engravings and Woodcuts by Jacopo de' Barberi*» Chalcographical Society, 1896. San Cassiano si riconosce facilmente nell'angolo di destra, in basso, della tavola 33 A. (*pag. 656*).

ODOARDO BORRANI.

Nella schiera de' cosidetti «macchiaioli», Odoardo Borrani sta col Fattori, l'Abbati e il Sernesi: intendo, che la sua arte, destinata a finire su un piano assai diverso, nasce e vigoreggia da principî e modi assai vicini a quelli della loro arte. Fu osservato giustamente (Cecconi), che per grandezza di stile l'Abbati e il Sernesi mostravano di poter almeno agguagliare il Fattori; non avesse un destino severo, poco oltre l'inizio, spezzato il loro cammino. Lega, la maggior figura dopo il Fattori, appartiene a un'altra sorta di pittura. E Signorini, a un ordine più vario, culturale e, forse, meno autentico. Di quei primi quattro, soltanto il Borrani condivide col Fattori il privilegio d'una carrie-

ODOARDO BORRANI. AUTORITRATTO

SETTIGNANO (FIRENZE), RACCOLTA F. R. MARTIN.

ra lunga e laboriosa. E serba un gusto ingenuo, anche quando, dopo i begli anni, la sua maniera divien saltuaria, s'avvolge in ricerche chiaroscurali, o insiste all'eccesso nella definizione disegnativa.

Nato nel 1834 a Pisa, chè là temporaneamente si trovava la sua famiglia, a sei anni il Borrani venne portato a Firenze, di dov'erano i suoi: e presto cominciò ad armeggiare coi pennelli del padre ch'esercitava la pittura: finchè lo misero a studio da Gaetano Bianchi. Legatosi d'amicizia col Signorini, che allora si faceva la mano disegnando litografie di paesaggio del Calame (Cecioni), con lui prese a dipinger dal vero. Dopo il Bianchi, ebbe a maestri il Bezzuoli e il Pollastrini; ma la sua attività più personale comincia al ritorno dalla campagna del '59, col ritiro nella alpestre solitudine di San Marcello, insieme al Sernesi.

Del carattere, delle abitudini di lavoro, etc., hanno lasciato bastevole testimonianza il Cecioni, il Signorini e la Franchi: sia per quanto riguarda i rumorosi anni giovanili, con le discussioni e le burle al *Caffè Michelangiolo;* sia pel raccoglimento nel quale egli declinò e in fine si spense, oscuramente, a Firenze nel 1905. Non gli erano mancati, in esposizioni e vendite, modesti successi; ma l'avvenimento pratico che nella sua vita ha più risalto, è il disastro della « galleria d'arte moderna » che, in società col Lega,

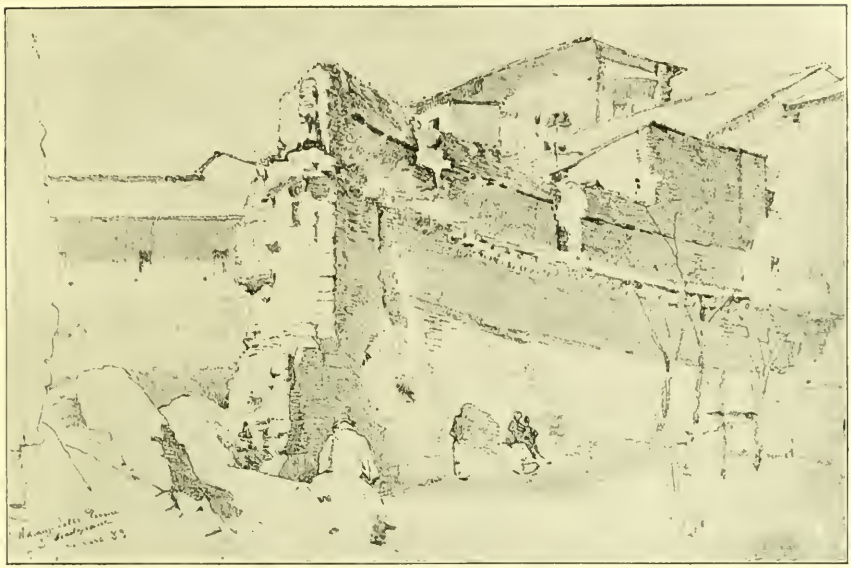
SCOLARINA (1887) - DAL TERZO TACCUINO
FIRENZE, RACCOLTA MARIO GALLI.

egli tentò d'avviare a palazzo Ferroni, in piazza Santa Trinita, dove un tempo risiedette il Gabinetto Vieusseux.

Ho qui fra mano tre taccuini dell'artista (appartenenti alla collezione di Mario Galli, Firenze), da assegnarsi, il primo, agli anni 1858-59, e il secondo a intorno il 1867; mentre il terzo contiene disegni, più elaborati, eseguiti e datati a Roma, Rimini, Firenze e San Rossore, fra il 1883 e il 1887. Vi si legge, in compendio, quasi tutta la storia del Borrani. Non dico, principalmente, in quelli appunti di piccoli debiti, crediti e cambialette: misure di telai: o recapiti di donne: Elena (*Trotto dell'Asino*, 2° P., n. 1236), Rosa, Blandina, Filomena, etc., che auguriamoci non sien state tutte donne profane. E, neppure, nei ricordi patriottici di quando, nel '59, egli si arruolò, insieme agli amici, volontario in artiglieria: un itinerario da Firenze ad Asola; un elenco di morti sul campo: il minuzioso tocco in penna d'un *Cassone per pezzo da 6*, e qualche schizzo di vita militare: un: *Maestà, liberi questa povera Italia* (*28 maggio 1859*), e un: *Alma terra natìa, la vita che mi desti ecco ti rendo*, trascritti a mo' d'epigrafe nel mezzo di due paginette bianche.

E se cercassimo qualcosa da rammentarci il Borrani professore d'Accademia, e privato, e pittor di ceramiche alla manifattura di Doccia: ecco, nel terzo libretto, il grazioso ritratto d'una scolarina dall'aria forestiera (*pag. 660*), ed ecco moduli d'ornamentazione alla Poccetti: puttini barocchi: Giuno col pavone; e Venere (presumibilmente) eretta in un'assemblea di belve e nell' atto di spremersi le turgide mammelle: motivi racimolati qua e là, e tenuti in serbo per metterli in centro d'un vassoio, o sulla pancia d'un vaso da fiori. Ma sono i documenti d'un'altra storia, che sopratutto c'importano.

È un peccato che, a questi documenti, non possa aggiungersi qualche studio di quelli che, a memoria del Ceccioni, il giovane Borrani, per consiglio del Bianchi, condusse nel Chiostro Verde sugli affreschi di Paolo Uccello; poi nel Cappellone degli Spagnuoli e nel coro del Ghirlandajo: e, in fine, sugli affreschi di Giotto, in Santa Croce. Di tali disegni d'esordio non è traccia nella cartella del Borrani, presso lo stesso collezionista



AVANZI DELLE TERME DIOCLEZIANE (1883), DAL TERZO TACCUINO - FIRENZE, RACCOLTA MARIO GALLI.

Galli; nè tra gli studi della *Madre*, de' *Renaioli* ed altri, nella Galleria fiorentina di Arte Moderna; nè, temo, altrove. Del Sernesi soltanto, fra i « macchiaioli », conosco disegni, delicati da sembrar punte d'argento; che non si direbbero, tuttavia, « copie » da qualche classico, quanto interpretazioni d'un modello, nello spirito dell'aureo quattrocento toscano.

E, tra il 1858-59, vediamo il Borrani occupato a congegnare, su estratti dalle vite di Lorenzo il Magnifico del Valori e del Roscoe, la *Congiura de' Pazzi;* con la quale, aiutato anche da suggerimenti del Pollastrini (Cecioni), vinse una medaglia al concorso triennale dell'Accademia di Firenze. Ma il secondo calepino mostra in pieno sviluppo le sue capacità migliori. Accenni di paese, colti nei dintorni della casetta fuori porta alla Croce, dove egli visse alcuni anni dopo il 1865, si alternano ad appunti d'interni e figure che servirono per composizioni come *Le primizie, Speranze perdute, La conversazione in terrazza* (*pag. 662*) etc. Son contadini che preparano il « segato »; la massaja col cappellone di paglia, a fianco della padrona tra i filari; donnette che chiaccherano, guardando giù da un muraglione; signore in sottana a sbuffi, sulle rustiche seggiole dell'altana; e il bindolo e il porticato; e tutti i cari motivi della campagna suburbana; de' quali, negli stessi anni e gli stessi posti, s'innamorava il Lega del *Passaggio del Viatico*, delle *Ortolane*, del *Bindolo* e altri idilli così preziosi. Uno studietto a matita, di *Vitellino che poppa*, ci fa collocare in

LA CONVERSAZIONE IN TERRAZZA (1872)
RACCOLTA PRIVATA PARIGI.

questo periodo una piccola tavola della raccolta Galli che il Borrani amò sempre in modo speciale, per la pena che gli era costata. La condizione, estremamente scialba e soffusa, nella quale, la più parte, son ridotti i disegni di questo taccuino, impedisce d'offrirne qualche riproduzione valida. Si vedrebbe che il Borrani non cercava, come il Fattori, di ricostruire la forma, geometricamente, in larghi piani che aspettassero di trovar distanze, densità e gravitazioni da' toni del colore; e neppure, come il Signorini, si compiaceva di taglienti definizioni di carattere. Il suo disegno è a bastanza solido, ma bonario; sopratutto ornato d'una grazia evocativa dei luoghi e degli ambienti che basta, in pochi tratti, a far vivere una proda d'alberi, uno specchio di fiume, un casolare nella distesa de' campi.

Più tardi (1883-87), una preoccupazione d'effetti luminosi, una insistenza di rastremature sulle quali la massa in ombra sembri accendersi nel pulviscolo del sole, invadono il disegno, e lo triturano come la pittura smarrisce unità e fusione nelle crudezze chiaroscurali, nei rastrelli di bianco e nero e negli sbattimenti del *San Rossore* (*pag. 663*), dove i giovenchi, in disparte, memori dell'Abbati, pajon ruminare sull'illanguidita virtù toscana.

Una inclinazione pei risalti controluce, forse appunto perchè egli era meno solido di altri « macchiaioli » nei puri riguardi del colore, il Borrani l'aveva manifestata fin da principio, nella *Raccolta del grano sull' Appennino*, e poi nel *Grano al sole* (*pagg. 664* e *665*). E fra i quadri storici, sia dell'epoca d'esordio, sia degli anni maturi, basti osservare come il *Medioevo* della Galleria fiorentina d'Arte Moderna s'incide con durezza oleografica, in violenti giuochi di sole e d'ombre. Ma quando, sull'ultimo, nella *Veglia* (1887) della raccolta Vannini-Parenti, e nella finissima *Donna con la candela* (*pagina 666*), l'artista trasferisce cotesto gusto agli effetti di luce artificiale, si direbbe egli voglia addirittura concludere nel fiammingo, e sia pure delizioso fiammingo, il corso

SAN ROSSORE - RACCOLTA PRIVATA, FIRENZE.

d'una produzione della quale deve riconoscersi tra il 1860 e il 1880 la fase più schietta.

Cercando ora d'animar questo schema troppo rigido, coll'accostarci più intimamente all'arte del Borrani, tanto è facile distinguere ciò che in essa talvolta intralcia o appanna l'unità dello stile, tanto è arduo difendersi, anche giustamente, dal suo incanto illustrativo, dalla poetica grazia che essa trova nelle « azioni » e negli abbigliamenti, da un'affettuosità che rialza quanto sembrerebbe mero e minuzioso.

Pochi pittori dell'Ottocento italiano, di continuo s'impegnarono come questo in soggetti che pajono irremissibilmente dannati a tutte le limitazioni del « genere »: avendo come lui scarsi il senso della composizione e l'istinto decorativo. Ma anche quando, per es. nelle *Ragazze che dipanano la matassa* (Raccolta Checcucci), la « gaucherie » sovrabbonda, questa incapacità a creare un modulo decorativo che leghi la scena e la sollevi del proprio slancio, queste incertezze e fratture interne, questi tremolii della mano, conferiscono alla pittura un che di più vivo e confidente. Nel nome d'un classicismo inteso spesso a occhio e croce ci vuol poco a

RACCOLTA DEL GRANO SULL'APPENNINO (1861) - RACCOLTA UGO OJETTI

impancarsi contro tali ed altri difetti impressionisti e « macchiaioli »; ma forse sarebbe meglio cercare se non sien difetti indispensabili a certe virtù. Innegabile un che di trito, nella *Partenza del soldato*, nella *Convalescenza della monaca* (1865) etc.: ma ecco, frattanto, costì, l'arioso episodio della monacella che coglie garofani al coccio sull'altana.

La stessa elegante ingenuità della *Conversazione in terrazza* (*pag. 662*) è nelle *Camicie rosse* (*pag. 667*); ove ricorre, senza incrudimenti, l'impianto luminoso cui accennammo or è poco, che anche una volta gli aveva servito nel quadro della bandiera: *Il 26 Aprile 1859 a Firenze*. Dal largo sfondo della finestra, la luce dilagando spruzzola sui capelli, corre a ruscelli sui contorni, e scivola a lambire il rosso garibaldino. Soltanto il Lega, nella *Signora in attesa*, doveva così intrepidamente mettere in primo piano una massa stolida e morta come questo schienale di poltrona: ma la scena è troppo convincente perchè si sia disturbati da siffatto ingombro. Tutto è odioso: e, al tempo stesso, amorevole e suasivo come nella vecchia e santa vita famigliare. Le stampe alle pareti, la conchiglia sul mobiluccio, la freccia che regge la tenda: parrebbe assurda l'unità di visione, in tanto formicolìo di particolari; e, invece, è ottenuta d'incanto, come in un primitivo che appena abbia aggiunto, per crescere intensità alle figure, l'espediente del controluce. O si osservi, nel *Bersagliere* (*pag. 668*), quell'indifferenza a collocarlo, nero, tozzo e rattrappito, sotto il fuoco della critica più agevole. Ma che preziosa alternazione di toni nel soldato morto: l'azzurro dei calzoni, il bianco scamosciato della giubba con le mostrine albicocca, l'avana-chiaro dello zaino sul riscontro giallastro del terreno grasso! E quale scorcio di pianura un po' infreddolita, lì davanti alla sentinella in fazione; e, su tutto, un cielo che pare imprestato dal più nitido quattrocento a un mattino dell'indipendenza italiana!

Il Borrani s'esercitò in una serie di ritratti, su modelli la più parte famigliari; ma si può dire che anche molti « soggetti di genere » da lui son trattati nello spirito del ri-

GRANO AL SOLE - RACCOLTA EMANUELE ROSSELLI, VIAREGGIO.

tratto. Concentrandosi su una figura, questo spirito, naturalmente, si fa più minuzioso. La instancabile precisione dell'artista contribuisce ad attirarlo verso il particolare; benchè ogni volta l'opera si raccolga nell'armonìa di pochi toni: nero e giallo pallido, nel *Ragazzo* (*pag. 669*); bianco e azzurro, nella *Nipote* (*pag. 671*); nero e giallo, nel *Ritratto della seconda moglie*. In altre parole, dentro un rapporto coloristico assai largo e sobrio, si moltiplicano i commenti disegnativi. Il fondo neoclassico e poi « ingresiano » della pittura toscana da cui, come il Fattori e come il Lega, il Borrani era partito, rifiorisce anche sul tardi; e di sotto a caratterizzazioni stillanti di sensualità e di spirito, come quella della *Nipote*. Altre volte, e così fu notato del Fattori, il ritratto sembra porgergli una occasione sperimentale. L'artista si scosta da modi in lui più frequenti; e abbiamo la siluetta quasi spagnoleggiante della *Prima moglie* (*pagina 670*); o, su un piano diverso, la *Bambina col cappello rosso* (*pag. 672*) e la *Testa di bambina* della raccolta Checcucci; o il *Ritratto del nipote Gino*, passato alla raccolta Visconti da quella di Rodolfo Panichi. Dipinti magari più mossi, imprevisti, briosi: dai quali, tuttavia, il Borrani non sarebbe rappresentato in maniera conclusiva. Il Lega d'intorno l'80 e il Signorini, in codesto ordine, hanno da spendere altre risorse; benchè la *Bambina col cappello rosso* sostenga a bastanza bene i confronti.

La questione è che, senza una opportunità di grazie calligrafiche, senza un fiorire di definizioni e sottolineamenti nei quali non sai s'è più mirabile la maestrìa o l'affetto, Borrani, specie nei ritratti, non è completamente Borrani: allo stesso modo che certa lirica petrarchista sarebbe inconcepibile, spoglia del musicale ornamento di talune cadenze e perlature. E credo non si vada errati considerando il *Ritratto della figliuola* (*pag. 673*) come il capolavoro ritrattistico dell'artista; chè il ritratto della *Monaca*, nel-

DONNA CON LA CANDELA — RACCOLTA EMANUELE TIANO, ROMA

LE CAMICIE ROSSE (1863) - RACCOLTA EDOARDO BRUNO, FIRENZE.

BERSAGLIERE (1866?) - RACCOLTA MARIO GALLI, FIRENZE.

lo stesso periodo, è troppo tenuto all'identità fotografica. A forza di stringersi sul vero, l'arabesco vi s'è immedesimato, senza capacità di rinascere più fervido ed eloquente. E si faccia pure la tara, nel ritratto della figlia, a un certo eccesso dell'*arrangement*, a una ricerca di troppi passaggi e modulazioni sulle varie densità e toni de' vestiti, de' nastri, delle trine, della tenda, del ventaglio e delle carni. Si tenga pure il broncio alla maliziosa ragazzina che, mezzo nascosta sotto il gran ciuffo di capelli, si sente un po' stretta nell'abituccio di gala che non ha saputo crescer con lei; mentre la sua femminilità già s'attesta nelle belle mani popolane, pratiche di cucito e di faccende. Quando si sono espresse tutte le riserve e prese tutte le precauzioni, il ritratto resta fra i migliori della seconda metà del nostro Ottocento, che pur ne vide nascere di egregi.

E ci rimarrebbe a dir qualcosa delle prospettive di chiese, conventi, ecc., e delle illu-

RAGAZZO (1869) - RACCOLTA ENRICO CHECCUCCI, FIRENZE.

RITRATTO DELLA PRIMA MOGLIE - RACCOLTA MARIO GALLI, FIRENZE

strazioni di monumenti fiorentini nella serie delle *Sei Porte*: prima di chiudere il repertorio della parte più variata dell'opera del Borrani: e soffermarci, in fine, su un gruppo di paesaggi che contiene la quintessenza di tutta la sua produzione. Notiamo, brevemente, che dalla «pittura storica» del Bezzuoli, del Pollastrini, del Ciseri e del Sanesi, l'orgoglio delle memorie civiche, il sentimento dell'antichità comunale, si nobilitano nell'Abbati, Borrani, ecc., un po' come quando, dai libri del d'Azeglio e del Guerrazzi, si passa al «Comune rustico» o alla «messa cantata» del Carducci. Un contenuto romantizzato alla buona s'esalta in lirica vera. Si potrebbe ordinare una piccola galleria d'opere di questo tipo; cominciando da quei melanconici *Interni dello Spedale del Ceppo* di Antonio Puccinelli, e dal maestoso *Chiostro* e dai cimiteri dell'Abbati; giù al Borrani e minori. Certo è che il Borrani trattò questo genere con disposizione un po' documentaria, aneddotica e dialettale, che scema il pregio dell'arte; e si vede, per es., confrontando lo studio per la *Porta a San Frediano* (*pag. 675*) alla redazione definitiva che, di questa porta e delle altre, egli dette per conto, credo, del governo toscano. La donna con lo scialle, in mezzo alla via, s'è trasformata in una borghesuccia con le maniche a pallone e l'ombrellino; i braccianti hanno lasciato posto alla servetta in grembiule di bucato che spettegola con un tal de' tali: il vivace chiaroscuro delle parti architettoniche s'è smorzato, a dar risalto alle accidentalità della pietra e alle macchie e gli spacchi de' muri. In altre tele «monumentali»: «interni» di chiese, del Bargello, ecc., c'è meno fotografismo e più pittura e poesia; ma riconosciamo pure che il Borrani non vi raggiunge l'austerità e il senso d'arcano dell'Abbati; nè il luminoso raccoglimento degli orti monacali del Puccinelli.

La sua primavera fiorisce, s'è detto, in un ciclo di paesaggi che si può chiudere coi *Renaioli* (*pag. 677*) della Galleria fioren-

LA NIPOTE DELL'ARTISTA: RACCOLTA MARIO GALLI, FIRENZE

tina d'Arte Moderna: e ha i suoi mattini più vividi nella *Raccolta del grano sull'Appennino* (*pag. 661*), nel *Mugnone presso il Parterre* (*pag. 676*), nel *Paese* (*pag. 678*) e nei due *Castiglioncello* (*pag. 679*). La sommarietà e la luce della *Raccolta del grano*, dove anche son più chiari ricordi quattrocenteschi: la romantica ed estasiata placidezza del *Mugnone presso il Parterre*: nel *Paese*, un silenzio solare squadrato in grandi masse di muraglie e di cielo, e quasi in sordina commentato dal fitto chiaccherio dell'orticello: gli smalti delle due marine, racchiusa l'una, cupa come lapislazzuli, in un cerchio di arse tamerici, d'erbe saline e bianchi massi, porosi come le ossa che calcinano al sollcone; lieve l'altra e alitante fra il verde umido e fosco e l'aerea linea de' monti, ci trasportano in un clima pittorico che sta a quello delle opere fin qui osservate, come a una giornata piovosa o coperta una giornata

LA BAMBINA COL CAPPELLO ROSSO - RACCOLTA ENRICO CHECCUCCI, FIRENZE.

RITRATTO DELLA FIGLIA - RACCOLTA DI S. E. ENRICO CAVIGLIA, FINALMARINA.

CONTADINELLO AL SOLE - RACCOLTA MARIO GALLI, FIRENZE.

bella. Il sole c'era sempre, e schiarava quelle terre e le piante e gli uomini intesi a' loro lavori; c'era, ma dietro a un velo: e quando un istante cotesto velo si solleva, il mondo è folgorato di allegrezza.

Un'allegrezza, nel Borrani, sospesa e ferma in un che d'incantato, d'assorto e quasi freddo; come le note acutissime dei suoi colori sembran risolvere in un accordo argenteo, ch'è il timbro dominante di queste pitture. La cui scansione (a così dire) quasi mai rivela, come in altre, vicine ad esse, e d'altronde stupende, un ritmo mosso, o nettamente articolato. La tessitura dei due *Castiglioncello* è serrata, da parere inappercepibile; e, tuttavia, intimamente satura di vibrazione. E se, in episodi pur tra i più felici dell'arte del Borrani, per es. nel già rammentato *Bersagliere* (*pagina 668*), talvolta, come osservava il Cecioni, le tinte risultano un po' « intere e vuote », forse pel troppo impasto di biacca: in questi paesaggi, la filigrana si intreccia di colori cristallizzati nell'integrità essenziale, e s'incastona di smalti perlacei, s'ingioiella di pagliuzze e pepiti di mirifica lucentezza. Il vero non potrebbe esser colto con più rigore, nè più misteriosamente trasfigu-

POLTA A SAN FREDIANO - RACCOLTA DEL MARCH. O. DE PICCOLELLIS, FIRENZE.

IL MUGNONE PRESSO IL PARTERRE - RACCOLTA MARIO VANNINI PARENTI, FIRENZE.

RENAJOLI (1880) - GALLERIA FIORENTINA D'ARTE MODERNA.

PAESE - RACCOLTA PRIVATA, MILANO.

LUNGO IL MUGNONE - RACCOLTA DEL CONTE V. GIUSTINIANI, FIRENZE.

CASTIGLIONCELLO - RACCOLTA MARIO GALLI, FIRENZE

CASTIGLIONCELLO - RACCOLTA MARIO GALLI, FIRENZE

rato e rarefatto. Nè occorrono i capillari e fastidiosi sussidi interni del disegno, di quando il Borrani si sente indebolito nella luce e nel colore: o di quando lavora d'intenzione, come nei *Renaioli* (1880): di prim'ordine, in tutta la parte di sfondo, ma già, nelle altre, corrosi da quel bisogno d'incidere i contorni, da quel gusto frastagliato, che, con la sua coscienziosità egli svolse alla perfezione d'uno strano e quanto mai personale accademismo.

La volgare obiezione circa la ristrettezza delle superfici su cui, come altri « macchiaioli », egli avrebbe ottenuto i resultati migliori, non ha peso presso quelli cui son famigliari la *Raccolta del grano*, i *Castiglioncello*, ecc., di dimensione ragionevole. Resta, comunque, da stupirsi che l'artista capace di tali gemmei capolavori e di opere d'un grado poco più scarso, quali la *Conversazione*, *Le camicie rosse*, la *Nipote*, il *Ritratto della figlia*, etc., non si sia più spesso alzato ad una produzione altrettanto piena: e, in certo modo, abbia inclinato all'eclettismo. Nessuno, certo, fra i « macchiaioli », sembrò dimenticare, come lui, la bella pittura di tono; per rifarsi, come s'è visto, a posizioni, chiaroscurali e disegnative, ambigue, compromesse e pericolanti; nelle quali egli pur si riafferra e, non meno dell'industria fertilissima, riafferma il costante candore dell'ispirazione. Non saprei in quale altra carriera d'artista si noterebbero scarti come fra il nitore lenticolare di questi paesaggi e il soffuso e ombroso secentismo, per es. della *Monaca che veglia*, della raccolta di S. E. Caviglia.

A parte quanto, nella speciale natura del Borrani, contribuiva a distoglierlo da una più organica unità di stile; a parte le condizioni d'una vita, come quelle dei più fra i « macchiaioli », difficile e accaneggiata; si tenga sempre presente che, dalla civiltà in cui si trovò ad operare, anch'egli poteva soltanto essere aiutato a perdersi e non a salvarsi. Così il libro della Franchi, con il riserbo doveroso verso l'artista ancor vivo, lascia intravedere un crepuscolo in ogni senso desolato. E anche più tetre sono altre testimonianze, sugli anni estremi del Borrani; scorato e ridotto all'ozio, nella appena decente miseria d'un casone popolare verso San Gallo.

In ogni modo, egli aveva detto la sua parola.

Ci siamo sforzati d'interpretarla, senza enfatiche indiscrezioni postume. E siamo sicuri che, quanto più ingiustamente fu negletta, più le arriderà l'amica attenzione del tempo.

EMILIO CECCHI.

BIBLIOGRAFIA. — A. CECCONI (T. Neal), *Prefazione a* XXXI *Opere di G. Fattori della raccolta G. Malesci*, Firenze, 1914. — ADRIANO CECIONI, *Scritti e ricordi*, Firenze, Tip. Domenicana, 1905. — ANNA FRANCHI, *Arte e Artisti Toscani*, Firenze, Fratelli Alinari, 1902. — TELEMACO SIGNORINI, *Caricaturisti e Caricaturati*, etc., Firenze, G. Civelli, 1893.

Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Brozzi, 19

Direttore Responsabile, Ugo Ojetti.

CIRENE: LA VENERE "MALIZIOSA".

LA VENERE "MALIZIOSA" DI CIRENE.

Afrodite dal socco d'argento
accolse qui l'ospite dêlio,

è il canto di Pindaro per la vittoria pitica di Telesicrate cireneo, e il suolo di Cirene, a commento delle parole del poeta, restituisce prodigo statue e statuette di Afrodite, di ogni misura, di ogni tipo, di ogni gradazione di pregio, dalla grande figura scolpita da un artista di genio, alla piccola immagine che il marmorario confezionava per l'umile casa del popolo.

Numerosissime sono le statuette del cosidetto « stile sfumato » prodotte nel III e nel II secolo av. C. da quella scuola postprassitelica, che, portando alle ultime conseguenze la delicatezza tecnica e l'illusionismo incipiente della testa dell'Hermes di Olimpia giunse ad annullare le forme in un giuoco di delicatissimi trapassi, sfumanti di piano in piano con tenui effetti di chiaroscuro: esempio classico la testa di fanciulla da Chio ora nel Museo di Boston, buon esempio locale la bella statuetta Perrod (*pag. 691*). La copiosa serie cirenea coincide per il materiale (il caldo marmo pario), per la tecnica (è frequente il lavoro « a pezze »), e per i tipi, con la serie altrettanto ricca di Egitto: e qui come lì abbiamo l'Anadiomene che spreme l'acqua marina dai capelli, la « pudica » che tenta celare con le mani la sua nudità, la Tritogeneia accanto al mostro marino. Non diciamo, per ora, se questa serie cirenea sia o non sia nuovo argomento in favore di chi sostiene che tutte queste delicatissime statuette sono lavoro alessandrino: il problema è complesso e implica una conoscenza e un giudizio dello sviluppo dell'arte a Cirene attraverso i secoli, che ancora non sono possibili.

Queste statuette tuttavia, preziosi gingilli per l'adornamento della casa, idoletti tutelari del talamo, quasi scompaiono di contro alle grandi creazioni statuarie ritrovate a Cirene: la trionfante bellezza della Venere oramai famosissima, conservata al Museo Nazionale delle Terme a Roma, dissepolta nel 1912 dalla violenza di un uragano, superbo auspicio delle bellezze che doveva rivelare e rivelerà ancora lo scavo di Cirene (*pag. 695*): due altre Veneri, una di poco superiore al vero, adesso al Museo di Bengasi, l'altra di poco inferiore, tuttora a Cirene.

Di queste due statue soltanto la seconda è di pregio veramente singolare e di essa intendo occuparmi (*tav. e pagg. 685-89*).

Fu trovata nel 1920 dal dott. Silvio Ferri in un salone laterale delle Terme maggiori presso il Santuario di Apollo, e lo stesso Ferri ne dà una prima notizia e una prima determinazione nel IV volume del *Notiziario Archeologico* del Ministero delle Colonie.

È di un bellissimo marmo greco delle isole a cristalli molto grossi, probabilmente pario. Misura m. 1.42 dal piano del plinto al colmo della testa, m. 1.21 dal piano del plinto alla spalla sinistra. Il plinto è alto m. 0.08.

Ripete il tipo della «Venere pudica», famoso per gli esempi popolari della Venere dei Medici (*pag. 690*), della Capitolina e per gli infiniti torsi disseminati in ogni museo.

La statua, naturalmente, non è completa: giunta a noi frammentaria, ha potuto essere ricomposta solo in parte. La testa è riconnessa, la spalla sinistra anche, il braccio destro, la gamba sinistra e il plinto sono ricomposti da più pezzi. Vari sono i guasti qua e là, ma il dànno maggiore deriva dalla mancanza delle dita della mano destra, dello stinco destro e di parte del plinto con il muso e la coda del delfino. Del braccio sinistro è conservato anche l'avambraccio con il palmo della mano, ma purtroppo manca il tratto da sotto la spalla al gomito: tuttavia gli attacchi delle dita delle facce anteriori delle coscie indicano con esattezza quale ne fosse il movimento.

Le dea posa sulla gamba sinistra, la destra leggermente piegata e portata di fianco: il braccio destro è piegato e la mano con il palmo aperto copre in parte il seno sinistro, il braccio sinistro era steso avanti in basso, e la mano, anche questa con il palmo aperto, copriva il grembo. La testa, adorna di una copiosa capigliatura ondulata, stretta da una benda, raccolta sull'alto del cranio, in un nodo che è andato perduto, e poi annodata dietro la nuca e di qui ricadente in lunghe e spesse ciocche sull'una e sull'altra spalla, è rivolta a sinistra, quasi di profilo rispetto a chi guarda. Serve di puntello un delfino, allusione all'origine marina di Afrodite.

Le condizioni della statua così come si potuta ricomporre, non sono le più favorevoli per apprezzarne l'impianto e la composizione. La mancanza di tutto il braccio sinistro e dello stinco destro crea due vuoti, che accentuati dalle masse sporgenti e chiare del braccio destro e del delfino disposti ad x rispetto a quei vuoti, rompono tutto l'equilibrio statico e compositivo della figura, che perciò si presenta come traballante e un po' disarmonica all'occhio non avvezzo al frammento antico. Questo fatto, grave data la bellezza del pezzo, la convenienza di ricollocare anche l'avambraccio sinistro, la semplicità delle lacune da colmare credo sieno tutte circostanze tali da indurre ad un cauto parziale restauro della figura, a rifare cioè in gesso o stucco lo stinco destro e l'omero sinistro.

Non vi è dubbio che di regola anche il più abile restauro non vale la spontanea bellezza del frammento, ma in arte non c'è regola assoluta e penso che un'eccezione si debba fare per questa nuova Venere Cirenea, nella misura indicata: reintegrazione delle due grosse lacune che sbilanciano la figura, rispetto di tutti gli altri guasti minori.

Copia od originale?

Davanti alla statua la prima impressione è che si tratti di lavoro originale, non di una copia di epoca romana da originale greco più antico. Mostra una freschezza di lavoro, uno slancio e una spontaneità nell'uso dello scalpello, che sembrerebbero inconciliabili con il lavoro vincolato a un modello da ripetere.

Eppure, anche questa volta, come per la maggior Venere di Cirene, credo si debba concludere che siamo davanti ad una copia, ottima, ma copia.

La freschezza di lavoro già ricordata, la quasi totale mancanza di rinforzi (ve n'è uno solo, ben nascosto fra i due polpacci),

CIRENE: LA VENERE MALIZIOSA, PARTICOLARE. (*fot. dell'n R. Soprintendenza di Cirene*).

il tipo singolare e slanciato del delfino, sebbene un po' troppo ingombrante, nel quale non è nessuna ricerca di effetti artificiosi, il contrasto fra il nudo liscio ma non levigato, e i capelli scabri e dorati, come provano numerose tracce, sono gli indizi che farebbero pensare ad un originale.

Il lavoro trascurato del dorso, (*pag. 689*), il colmo del cranio, ora perduto, lavorato a parte, gli angoli della bocca e l'angolo interno degli occhi marcati con un forellino al trapano, sono elementi che non decide-

CIRENE: LA VENERE MALIZIOSA
(fot. della R. Soprintendenza di Cirene).

CIRENE: LA VENERE MALIZIOSA.
(fot. della R. Soprintendenza di Cirene).

rebbero nè in un senso, nè in un altro: sono frequenti tanto negli originali del IV sec., specialmente di Prassitele, e in quelli di epoca ellenistica, quanto nelle copie romane.

Ma il particolare che mi fa giudicare la statua una copia sono le lunghe ciocche che scendono davanti sul petto (*pag. 685*): così simmetriche, rigidamente parallele a due a due, profondamente e non troppo abilmente incise dal trapano corrente, con quei due uncini ai termini, eguali di qua e di là, sono una evidente aggiunta di copista. Si ripete per questa Venere il fatto provato per la Capitolina dalla bellissima testa di Monaco pubblicata dal Sieveking: le ciocche sono state aggiunte dal copista, certo per rispondere al gusto dell'epoca sua.

Elemento di prova per giudicare la statua una copia romana dovrebbe essere anche il plinto profilato, perchè non conosciamo esempi sicuri di questa moda più antichi del I sec. d. C., ma è criterio aprioristico sul quale è bene non fondarsi troppo. Inoltre non escluderei che la profilatura non sia originale.

Infatti sul piano del plinto, presso il piede destro, (*pag. 687*) v'è l'incastro per una grappa che dovette servire ad assicurare il plinto della statua al piedestallo. Ma poichè l'incastro non intacca lateralmente il profilo del plinto, e una grappa in tal punto sarebbe stata una bruttura inammissibile, bisognerebbe pensare che in origine il plinto non fosse profilato, ma liscio, da incastrare dentro un piedistallo appositamente incavato.

L'originale era in marmo o in bronzo? Per la precisione di particolari del viso, per il modo naturalistico-imitativo di rendere la capigliatura, per l'ingombro che fa il delfino il quale perciò non può essere considerato proprio anche dell'originale, almeno in queste proporzioni, io penso ad un originale in bronzo.

La nostra Afrodite nella ponderazione e nel movimento delle braccia e della testa ripete tale e quale la Venere dei Medici (*pag. 690*). Eppure le due figure sono inconfondibili, espressioni limpide di due sensibilità opposte, saggio persuasivo della caratteristica fondamentale dell'arte greca che pone l'interesse della ricerca, non nella novità del tipo, ma nella novità o nel perfezionamento dell'espressione particolare.

Nella nostra Afrodite e nella Medici è diverso il tipo fisico, è diversa l'interpretazione della figura divina, diversa la situazione rappresentata.

Nella Medici abbiamo il tipo femminile che volgarmente passa come quello tipico dei greci e che, ad essere precisi, è quello attico del IV - III sec. av. C., formato da Prassitele ed elaborato dai suoi figli e seguaci. Prima e dopo quell'epoca, nell'Attica ed in altre parti della Grecia, il tipo femminile preferito è stato altro. La Medici, dunque, è una donna nel pieno fiore: bacino aperto, spalle larghe, torso piuttosto lungo in confronto delle gambe, testa piccola, seni emisferici non molto grandi e bassi, dorso pieno, glutei piccoli ma sporgenti, collo, ginocchia e caviglie sottili. Gli elementi adiposi propri della femminilità sono accentuati specialmente sul ventre e sui fianchi. Queste forme, già delicate, sono poi trattate con un fare ricco di particolari, ma assai morbido (non parliamo della levigatura che è moderna), che culmina nello sfumato del viso e della capi-

CIRENE: LA VENERE MALIZIOSA.
(fot. della R. Sopraintendenza di Cirene).

VENERE DEI MEDICI - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

gliatura. Quest'ultima assume addirittura l'aspetto di schiuma di sapone.

L'Afrodite di Cirene mostra invece un tipo femminile che ha qualche cosa di acerbo. [illegible]sa rarissima nell'antichità, il bacino è [illegible]to chiuso, le spalle non sono ampie, il [illegible] corto in confronto delle gambe ed è [illegible]ile così che il diametro minore non è alla vita ma all'altezza dei seni, la testa è piuttosto grossa, i rigogliosi seni emisferici invadono tutto il petto, compressi e spinti in avanti dalle braccia serrate al torace, nelle gambe l'impressione di snellezza è accentuata dalle coscie lunghissime rispetto agli stinchi (il contrario di quanto avviene nella Medici), collo, ginocchia e caviglie sono pun-

L'AFRODITE PERROD (PARTICOLARE) - BOSTON, PROPR. PRIVATA (fot. del Ministero della P. I.).

tosto forti. Salvo il particolare dei seni esuberanti, gli elementi adiposi sono assai contenuti, i glutei piccoli e aderenti distinti dai fianchi solo per delicate incurvature. Tutto il corpo è snello, asciutto, vibrante. Per la scarsezza di grasso risaltano le sinuosità più delicate del ventre (le pieghe dell'anca e quelle dell'inguine e del pube che si inseguono e si fondono l'una con l'altra articolando la superficie del ventre in un giuoco di piani morbidissimi) e l'anca quasi scompare fra il fianco ben segnato e la tesa curva della coscia. Nel dorso, che pure è meno finito della parte anteriore, in relazione alla scarsa adiposità di tutta la figura, la losanga dei reni è tutta nettamente segnata con le sue fossette ben marcate (*pag. 689*).

Altrettanto diversa è l'interpretazione sentimentale del tipo divino.

Il gesto della Medici risulta manierato perchè inutile: è evidente che siamo davanti ad una dea, perchè quel viso non potrebbe essere più ultraterreno, più etereo. Davanti alla figura qui ritratta non era possibilità di desiderio umano e il gesto di pudore ci sembra una difesa inutile, una convenzione, una posa. Quel viso senza passione, quel corpo senza nervi, quel gesto ampio delle braccia, scostate assai dal torso — il destro è moderno, ma il sinistro è tutto antico — dicono che la dea è perfettamente tranquilla, che nessuno vuole spiarne l'intimità e che quindi il suo gesto è del tutto ingiustificato.

Nella nuova Venere di Cirene la situazione è ben diversa e il viso ne è il rivelatore. L'occhio, con il taglio delle palpebre stretto stretto, la palpebra inferiore rettilinea, alta, tenue sì da confondersi quasi con la superficie del bulbo, e la bocca dischiusa, lievemente contratta e rialzata agli angoli illuminano il viso di un sorriso malizioso. L'occhio un po' strabico della dea ha scoperto l'audace curioso che la spia e il suo corpo, sferzato da uno sguardo maschile, vibra tutto e si stringe in se: s'incurvano le spalle e la testa si piega in avanti, le rotondità del dorso si contraggono, coscie e ginocchia si serrano insieme per nascondere il grembo, le braccia si stringono al torso nello sforzo di celare il seno e il ventre: la donna, sensualmente turbata, cerca istintivamente di nascondersi allo sguardo indiscreto. Ma il sorriso che ne illumina il viso, ci dice che l'essere sorpresa così nuda non le dispiace molto: essa è troppo sicura della sua bellezza per vergognarsi della nudità e si può anche sospettare che cerchi nascondere le sue bellezze più intime, giusto per stimolare maggiormente l'avido ammiratore.

Di contro alla dea delicata e matronale, un po' frigida e inespressiva, impersonata dalla Medici, abbiamo qui la donna giovanissima, quasi acerba, tenera e provocante, vibrante di vita e di desiderio.

In queste particolarità di realtà terrena, di sensualismo e di malizia, sta il carattere della nuova Venere di Cirene, che basta a collocarla con sicurezza nel quadro storico dell'arte antica e che la distingue da ogni altra delle Veneri famose dei nostri musei. Per questo amo chiamarla la « *Venere maliziosa* »: è forse l'epiteto più comprensivo e più espressivo per distinguerla dalle tante consorelle.

Queste s'affollano alla memoria, splendide variazioni dell'eterno tema della bellezza femminile, tutte simili eppure tutte diverse. Parlo solo delle Veneri nude.

Venere trionfante nella sua bellezza, mi-

L'AFRODITE DI DOEDALSAS - PARIGI, LOUVRE. (*fot. Alinari*).

racolosamente pura nell'assoluta nudità, indifferente perchè inaccessibile a sguardi e a moti sensuali, per cui veramente è « *ipsa sui custos forma pudoris* », appare nel delizioso bronzetto di Dresda che la mostra con la mela, trofeo del giudizio di Paride, e nel caldo marmo delle maggior Venere di Cirene (*pag. 695*).

Venere non turbata da desideri, ancora dea, ma istintivamente pudica, è la statua che Prassitele scolpì per Cnido, è la Venere Medicea (*pag. 690*), è ancora la Venere Capitolina per quanto già molto umanizzata, anzi resa quasi un po' volgare.

Immagini delicate del pudore femminile, Veneri vereconde che arrossiscono della loro nudità, fanciulle che si accingono al bagno nuziale più che dee, troviamo nel torso di Napoli che vien riferito al V sec. e nel bronzetto di Beroca a Monaco di Baviera che, per me, dato il chiasmo e la torsione fra spalle e fianchi non può risalire oltre la metà del IV sec. Da questo poi, attraverso la Venere maliziosa di Cirene, falsamente pudica, arriviamo alla serie delle Veneri intente alla toilette, come l'accovacciata di Doedalsas il bitinio (*pag. 693*) e la folla delle piccole Veneri che si spogliano, si specchiano, si slacciano i sandali, stringono la fascetta sotto i seni, strizzano l'acqua dai capelli (*pag. 691*), libere nei movimenti, compiacentisi della loro bellezza, arriviamo infine all'impudica Callipigia che denuda e offre allo sguardo curioso le parti più procaci del suo corpo.

Queste varie interpretazioni di Venere [illegible] rappresentano nell'ordine esposto una [illegible] evolutiva, ma ognuna di esse è co[illegible] più periodi. Tuttavia la Venere mali[illegible] pare come la logica derivazione ed evoluzione della Venere istintivamente pudica quale ci è conservata nella Cnidia, nella Medici e nella Capitolina se pure non è anche la necessaria premessa a varie delle molte Veneri alla toilette.

Come per la tecnica, così per il tipo e per l'idea, la Venere maliziosa si dimostra un derivato dell' insegnamento prassitelico pur con caratteristiche di forme e di spirito tutte sue. Ma essa occupa un posto singolare anche riguardo al modo di vedere e di rendere la natura nelle forme particolari.

Nel primo ellenismo, nel III sec. av. C., la posizione degli scultori greci di fronte alla natura è duplice. I discendenti di Prassitele continuano la tradizione antica che non conosceva uso di modelli in posa e controllava le proprie opere con una osservazione generica per quanto continua delle forme in natura. Le loro opere sono perciò ricche di particolari, ma tengono sempre al tipico e mai tradiscono tratti veristi, spunti individuali. Tecnicamente queste forme sono poi trattate con estrema squisitezza, accarezzando il marmo fino a dargli delicatezza di cera, smussando ogni spigolo e sostituendo al gioco dei volumi delimitati da linee precise un giuoco di insensibili trapassi con effetto pittorico di luci e di ombre. È lo stile sfumato al quale ho accennato in principio. Lo scultore antico arriva ad un vero e proprio illusionismo plastico attraverso un graduale affinamento della tecnica del marmo, cioè con mezzi e spunti offerti dalla scultura, a differenza dei moderni instauratori dell'illusionismo plastico — leggi, come più tipico, Medardo Rosso — che vi sono giunti per l'influsso determinante dell'impressionismo pittorico. La Venere dei Medici e la piccola Venere Perrod (*pagg. 690-91*) trovata a Bengasi

VENERE DI CIRENE (PARTICOLARE)
ROMA MUSEO DELLE TERME

sono buoni saggi di questo indirizzo.

Di contro a siffatto procedere dei postprassitelici, tendente al tipico nella costruzione delle figure, illusionistico nell'espressione dei particolari e che dovette essere proprio specialmente degli studi di Atene, sta lo stile delle scuole d'Asia Minore, dove l'ambiente non greco, la novità dei temi proposti agli artisti e la frequenza anche di artisti di sangue non greco, aiutano a rompere con la tradizione secolare e a suscitare nuove sensibilità. Attraverso l'uso del modello in posa si fa strada il verismo o meglio l'individuale colto nel caso singolo, di contro al tipico astratto da una osservazione multipla. Il documento storicamente più sicuro di questo indirizzo è la Venere accovacciata di Doedalsas di Bitinia, modellata intorno al 280 av. C. (*pag. 693*) accanto alla quale nello stesso ambiente micrasiatico del III sec. av. C., va collocata anche la Callipigia di Napoli e la stessa grande Venere di Cirene, sebbene alla prima apparenza tanto diversa (*pag. 695*).

Recentemente il Curtius, in base a un confronto con una statua di Omphale che presenta degli elementi pergameni, e al confronto con un gruppo cireneo delle Grazie, il cui tipo sarebbe proprio dell'Asia Minore, ha riferito la Venere di Cirene nell'inizio del II sec. av. C., all'Asia Minore, forse agli artisti che intorno al 180 scolpivano la grande ara di Pergamo. Ma l'Omphale, purtroppo, è sicuramente opera eclettica romana perchè presenta vizi spiegabili in epoca romana, inammissibili invece nei vigilantissimi artisti operanti a Pergamo nel III e nel II secolo av. C., e se il gruppo delle Grazie è certo in relazione con la Venere, noi non siamo autorizzati a spingere questa relazione al di là del laboratorio dove, in epoca romana, è stato scolpito quel gruppo e probabilmente, sia pure da mano diversa, la stessa Venere. Tuttavia è un fatto che nella Venere anadiomene di Cirene non abbiamo più la donna, ma una donna: il torace un po' rigido, il dorso quasi maschile, le caviglie grosse, i piedi grandissimi sono caratteri individuali, copiati dal vero, che presuppongono il modello in posa e rispondono alle osservazioni analoghe che possiamo fare nella Venere accovacciata di Doedalsas. Anche l'impressione di carne viva che attende la carezza che la sfiori o la prema quale ci dà il torso dell'Anadiomene (*fig. 9*) ritorna solo nella Venere accovacciata. Il tipo femminile forte, della donna fiorente, proprio di queste due creazioni plastiche, riappare nell'Afrodite della grande ara di Pergamo, ben visibile sotto la veste leggera che appena la vela: e il confronto serra così la grande Venere di Cirene fra due caposaldi topografici e cronologici, la Bitinia e Pergamo, il 280 e il 180 av. C., molto significativi.

Nel caso della Callipigia, il corrugarsi del grasso nella regione dei reni per la torsione e la flessione all'indietro delle spalle, il contrasto fra le due natiche, l'una con il muscolo medio gluteo contratto fino ad apparire concavo e l'altra ribassata, e, analogamente, le differenze fra le due coscie e i due garretti sono colti immediatamente dal vero. L'uso della cintura alta, il panneggiare delle vesti fra le spalle e i reni, malgrado la timidezza con cui è svolto il motivo della torsione, ben lontano dal virtuosismo del Sileno Borghese o del satiretto che si guarda la coda (ma qual'è la precisa cronologia di queste due sculture?) dicono che con questa statua siamo certo nel primo ellenismo, non lon-

ARA GRIMANI (PARTICOLARE) - VENEZIA, MUSEO ARCHEOLOGICO (*fot. Alinari*).

tani dagli artisti attivi a Pergamo, certo in Asia Minore.

La Venere maliziosa non aderisce nè all'uno nè all'altro degli indirizzi indicati, ma piuttosto prende un po' di entrambi: dal prassitelico il tipo, dal micrasiatico la tendenza sensuale e la maggiore esperienza anatomica. Essa rappresenta un rifiorire degli insegnamenti prassitelici, dopo le esperienze veriste degli artisti di Bitinia e dei loro affini.

Anche per questa via siamo condotti ad un'ambiente lontanamente prassitelico del pieno ellenismo, all'incirca del II sec. a. C.

Ma dove insomma è nata questa piccola Venere maliziosa?

Ce lo dice proprio quel vivace spirito maliziosamente sensuale che le sorride nel viso e con il quale si accorda perfettamente il corpo sottile e inquieto.

Sorriso, sensualismo, corpi giovanili e vibranti sono le caratteristiche di un gruppo ben definito di sculture del II sec. av. C. che sembrano ripetere le loro prime origini dagli artisti bitini del III sec. av. C. Doedalsas e Bòeto di Calcedone.

Dal gruppo del fanciullo che strozza l'oca, parodia infantile dell'impresa d'Ercole contro il leone, primo saggio del sorriso nella storia dell'arte, attraverso il gruppo di Amore e Psiche, « l'invenzione del bacio » come è stato chiamato, altro ingentilimento infantile di un soggetto questa volta sensuale anzichè eroico, e il gruppo del satiro che battendo lo *scabillum* e schioccando le dita accenna un motivo di danza mentre la ninfa, [illegible] presa dal ritmo, seduta su una roccia, [illegible] i sandali per danzare a piede nudo, [illegible] credibile per composizione, spirito e modellato con una maiolica di Meissen, giù giù fino alla serie di putti scherzosi, ai satiri e alle menadi orgiasticamente esaltate, fino al gruppo vaticano del Tritone che rapisce su per i flutti una Nereide, complici due putti biricchini, che pare un centro da tavola di Sèvres, è tutta una produzione stilisticamente unitaria, animata dallo stesso spirito che — i confronti fatti lo dicono — ben merita il nome di « Rococò antico » datole dal Klein. Come in questo la gioia di vivere, l'eleganza, il comico, una vita agreste fittizia e di maniera sono i motivi costanti.

Questo l'ambiente in cui è nata la maliziosa e sorridente Venere di Cirene.

Ma l'affermazione può essere confortata con alcuni confronti specifici. Ritroviamo lo stesso tipo femminile nella variante della Venere accovacciata di Doedalsas quale ci è conservata nel gabinetto delle Maschere al Vaticano, variante che fu riferita appunto al rococò, nella ninfa che un satiro cerca possedere dell'audace gruppetto del nuovo museo Mussolini in Campidoglio, nelle scene erotiche dell'Ara Grimani nel Museo di scultura antica in Palazzo reale a Venezia (*pagg. 697-99*), e nella Menade di Berlino.

Qua e là sono gli stessi corpi molli, ascinti, nervosi, esuberanti di vitalità, illuminati dalla gioia dell'amore. La « maliziosa » di Cirene nulla più conserva della dea, ma è piuttosto la ninfa orgiastica, che, come nell'ara Grimani, si confonde nuda, bella e libera fra i satiri, ne accoglie il bacio gagliardo in un flusso delizioso di membra, ne respinge ridendo le espressioni d'amore troppo aggressive, come nel gruppetto capitolino. Dovunque le stesse forme, lo stesso spirito: forme e spirito che accennano sempre e ancora all'Asia Minore, dove appunto que-

ARA GRIMANI: (PARTICOLARE) - VENEZIA, MUSEO ARCHEOLOGICO (*fot. Alinari*).

st'arte trovava piena rispondenza nei molti culti orgiastici e nella vita ricca ed esuberante.

Ecco circoscritto il tempo e la scuola nella quale la Venere maliziosa di Cirene è stata creata: la scuola del rococò antico fiorita nel II sec. av. C.

Il lungo ragionamento era necessario per comprendere bene il valore dell'opera, ma, fortunatamente, essa è pezzo di sì esimia fattura e frutto di un'arte così matura, che può essere gustata anche senza bisogno di preparazione speciale.

La naturalezza dell'impianto, la raccolta linea compositiva, più raccolta di qualsiasi altra Venere antica, così da apparire stretta, la vivacità del nudo, sono elementi sufficienti per assicurarle un posto d'onore fra le altre Veneri famose e, certo, molti la preferiranno alla fredda dea dei Medici, o alla volgaruccia capitolina, se non alla radiosa bellezza della grande Venere di Cirene, che, per il suo luminoso calore, per la sua pura carnalità, e — chissà? — forse anche per il mistero della testa scomparsa, domina tutte sovrana.

La Venere maliziosa non ci rivela un nuovo tipo dell'arte greca, no: essa è opera della pura linea tradizionale, rielaborazione di un tipo famoso, nuova modulazione di un tema prediletto, interpretazione particolare di un motivo formale ben noto. Delle decine e decine di torsi di Venere pudica giunti a noi non ve ne sono due veramente identici fra loro, che si possano dire con sicurezza copie meccaniche da un determinato originale. Nessun altro tipo antico è stato ripreso tante e tante volte come questo: vien fatto di pensare al fenomeno artistico parallelo delle Veneri sdraiate del Cinquecento veneziano: qui variazioni infinite del nudo femminile in un giuoco di caldi colori, analisi sempre rinnovata del contrasto di toni e di valori fra la carne viva e le sete e i broccati del giaciglio, là studio tormentoso di rendere con penetrazione sempre maggiore il giuoco delle ombre nella delicatissima plastica del torso e del grembo femminile, delle ombre che amano e adornano i capolavori, come diceva Rodin.

Le fotografie qui riprodotte, tecnicamente buone, ma eseguite in condizioni di luce negative rendono poco della ricchezza e bellezza di particolari propri dell'originale, di quei particolari che sono gioia precipua dell'artista.

A Cirene non si può ancora lavorare come si vorrebbe, anche avendone tutta la capacità. Perciò, date le fotografie, è necessario che il lettore faccia un po' credito alle mie parole. In esse non è esagerazione: come nelle Veneri più famose, l'addome, il ventre, il dorso, i reni presentano quella marezzatura di impercettibili ondulazioni, ultimo trionfo dell'osservazione plastica dei greci, che l'occhio quasi non basta a cogliere e chiede l'aiuto del tatto. L'incurvatura raccolta delle spalle, il seno costretto, gonfio, audace, l'addome e il ventre, asciutti così da rendere il torso quasi piatto (*pag. 689*), sembrano palpitare di vera vita e nei piani delle coscie i muscoli appena velati dal grasso vibrano nervosi. Finalmente il piede è un piccolo prodigio di finezza e di eleganza: sembra che quelle dita lunghe, sottili e rade, nelle quali senti la plastica precisa delle falangi, debbano muoversi da un momento all'altro.

Sarà questa l'ultima incarnazione di Venere offerta da Cirene? Lo scavo della città è appena agli inizi, altre meraviglie certo

riserba alla nostra gioia il colle sacro ad Afrodite.

CARLO ANTI.

NOTA. La statua di Venere ora studiata, a parte la notizia che ne dà il suo scopritore nel IV volume del *Notiziario archeologico* del Ministero delle Colonie, è ancora senza una letteratura. Per il tipo di Afrodite in genere vedere, come raccolta di notizie storiche e come repertorio tipologico, il volume di J. J. BERNOUILLI, *Aphrodite*, Leipzig, 1873, vecchio ma sempre utile; e per il tipo di Afrodite nuda dal punto di vista artistico, SIEVEKING, in *München Jahrbuch der bild. Kunst*, III (1908) p. 1 segg. Sul tipo della Capitolina e V (1910), p. 1 segg. sulle Veneri nude del V sec. av. Cr., H. BULLE, *Der schöne Mensch im Altertum*, München & Leipzig, 1912, col. 311 segg. e tavv. 116-163, visione sicura e comprensiva del problema; L. MARIANI, in *Annuario della R. Accademia di S. Luca*, 1914-15. A proposito della grande Venere di Cirene, W. KLEIN, *Vom antiken Rokoko*, Wien, 1921, specialmente a p. 85 segg. dove, riassumendo studi particolari anteriori, è affermata la giusta idea del Rococò antico, con il quale peraltro egli connette troppi e troppo disparati monumenti; M. ALBREM, *Das Weib in der antiken Kust*, Jena, 1924, p. 214 segg., dove la realtà artistica affoga un po' nella letteratura; L. CURTIUS, *Die Aphrodite von Kyrene*, in *Die Antike*, I (1925), p. 36 segg., interessantissimo anche se non sempre persuasivo.

L'AFFRESCO DELLA "PIETÀ" SCOPERTO NELLA CHIESA DEGLI EREMITANI A PADOVA.

La chiesa degli Eremitani di Padova, la cui fama va legata, oltre che a tante altre opere d'arte, principalmente agli affreschi del Mantegna, si sta opportunamente restaurando col rimettere in pristino l'antica vôlta lignea tanto caratteristica e le antiche finestre, non senza il proposito di riaprire mano mano le cappelle che lungo il fianco destro della chiesa erano state nei secoli scorsi murate e ridotte in gran parte a magazzini.

La prima cappella, da cui è cominciato tale giudizioso lavoro, è quella che precede la Cappella Ovetari e che, aperta al passaggio dei visitatori della chiesa, era fino a poco tempo fa divisa dalla navata da una grossa parete internamente vuota. Demolita questa, uscì in luce lungo lo spessore del pilastro orientale dell'arco d'ingresso un importantissimo affresco, di cui sarà interessante occuparci (*pagg. 703-5*).

Bene conservato per essere stato a bella posta protetto con tavole da coloro che eressero la ora distrutta parete, formava esso in origine una specie di altarino o *capitello*, come si dice nel dialetto veneto, circondato da una cornice di pietra tenera (chissà quanto bella) che andò tolta al tempo della chiusura di quell'arco e di cui non rimane se non la antefissa terminale in forma di palma; questa, pur avendo ormai le forme della rinascenza, conserva nella modellazione del fogliame alquanto di gotico. La parte principale dell'affresco, quella che forma la paletta dell'altarino, rappresenta il *Cristo emergente dal sepolcro* tra due angeli ritti sugli orli dell'arca marmorea, di cui l'uno alla destra nostra sostiene con dolorosa espressione il corpo del Redentore piegato alquanto verso di lui, l'altro invece si protende più curiosamente che affannosamente a guardarlo, mentre poggiando un braccio sulla spalla di lui sembra farsi solecchio colla mano. Dietro s'erge la croce affiancata dalla lancia e dalla spugna.

Il fondo è di un rosso bruno forte; la croce, il manico della lancia e quello della

spugna di legno giallastro. Il Cristo dalle carni di una tinta assai calda e di buona modellazione ha la capelliera bruna appena ondulata, nella quale si segnano i solchi paralleli di un grosso pettine; i baffi leggeri ombreggiano appena le estremità delle labbra; bionda, di un biondo che tira al castano, e soffice la barba che lascia scoperta buona parte del mento. La corona di spine di un nero verdastro è molto finita e curata nei particolari; il perizoma è bianco colle solite pieghe rilevate e spezzate di carattere squarcionesco. Forte ma pur morbido il risalto dei muscoli e delle ossa e quello delle vene negli avambracci; robusta e ben disegnata specialmente la mano.

Degli angeli quello alla nostra sinistra indossa una vestina succinta con maniche corte, legata ai fianchi e al basso ventre da due sottili fasce; le ombre del panno sono violacee, le luci bianche, gli orli di talune pieghe filettati di scuro; le carni sono di un color bruno mattone, i capelli biondi chiari. L'altro angelo ha invece carni più giallastre e veste bianca pur essa nelle luci ma gialla nelle ombre; strani occhi dallo sguardo perduto e pizzicati agli angoli.

Sotto il davanzale marmoreo dell'altarino scendeva fino a terra il parapetto recante pur a fresco gli strumenti della Passione. Per essere stata a un certo tempo (strana cosa) inserita nel basso di quella parete una bara col cadavere di un sacerdote, fu, a farle posto, aperta una breccia in fondo al pilastro; talchè di questo parapetto non rimane oggi che una metà circa, ove sono rappresentate colonna, tanaglie, borsa, flagelli. [illegible]ciamo subito che tale perdita non ci com[illegible] troppo per essere queste figure assai [illegible] senza rilievo e senza legame.

Ben diversa invece è la parte superiore alla *Pietà*, formata di due angioletti, che evidentemente sedevano a cavalcioni della cimasa e fiancheggiavano, attaccandovisi con l'una mano, la palma di pietra dalla quale partono e si ravvolgono nastri svolazzanti. Tutta questa parte (manca solo il tratto già aderente alla cimasa) è dipinta a forte chiaroscuro con una tinta nera che però assume in qualche punto tonalità calde brunastre; ed ha evidenza scultoria notevole [1].

Sui caratteri squarcioneschi o, se meglio vuolsi, mantegneschi di questo affresco parmi sia inutile insistere. Evidentemente esso fu dipinto qualche decennio dopo la cappella Ovetari ed ha anzi, in qualche modo, legami di dipendenza dalla erezione e dalla dipintura di questa. Quando infatti Antonio Ovetari ottenne di far costrurre la cappella che poi doveva venire dipinta dal Mantegna e dai suoi collaboratori e che sorse *ex novo* in prosecuzione della serie di cappelle già esistenti, l'ultima di queste veniva ad essere per così dire annullata, poichè dei quattro suoi lati tre non avevano più pareti ed il quarto, quello meridionale era occupato dalla porta d'ingresso che dà sulla via di fianco alla chiesa. Se dunque, come è verosimile, vi esisteva prima un altare, per questo, colla costruzione della nuova cappella, non c'era più posto; tanto è vero che il notaio, il quale stende il 16 maggio 1448 il contratto per la dipintura della cappella Ovetari, accennando a quella precedente non sa più a che santo sia dedicata e ne lascia in bianco il nome [2].

È a credersi però che essa fosse dedicata a San Cristoforo, perchè più sopra dell'affresco di cui ci stiamo occupando, emergo-

GIORGIO DA SEBENICO (?): PIETÀ
PADOVA, CHIESA DEGLI EREMITANI.

no ancora la testa, le spalle e le mani di un San Cristoforo reggente sulla spalla il Bambino, opera trecentesca che, per le forme, per la caratteristica inanellatura dei capelli a fianco del viso, e per il colorito non esito ad assegnare al Guariento [3]. Questo affresco fu certamente per devozione del committente (che pur fu costretto a farlo martellare per gran tratto), rispettato dal pittore quattrocentesco nella sua parte più importante, anzi da lui contornato con una fascetta di colore grigio che, pur distinguendolo dal sottoposto, ad esso quasi lo unisce. Disgraziatamente non ebbero lo stesso rispetto i tardi costruttori della parete divisoria che annullarono la testa del Bambino infiggendo al posto di essa una grossa trave. Evidentemente dunque la cappella Ovetari non solo fu dedicata ai santi Jacopo e Cristoforo per la devozione del suo fondatore verso di questi, ma anche perchè essa in certo qual modo, annullando la precedente, veniva a sostituirlesi nella dedicazione.

Costrutta e frescata la cappella Ovetari, e detronizzato il San Cristoforo di prima, si eresse più tardi al posto di questo l'altarino colla *Pietà*, uno di quegli altarini che appunto con tale soggetto erano d'uso allora nelle nostre chiese. Un'altra *Pietà* a fresco bellissima di Marco Zoppo e nell'insieme presso a poco di uguale aspetto, ma di caratteri stilistici assolutamente diversi, si ammira nella chiesa dei Servi.

Chi sia stato il committente di quella degli Eremitani crediamo di apporci al vero indicandolo nella persona di Antonio dei Mutoni aromatario, figlio *q. famosissimi artium et medicine doctoris d. magistri Joannis Antonii de Mutonibus*, il quale abitava in contrada San Bartolomeo e testando il 27 luglio 1495 disponeva di essere sepolto nella chiesa degli Eremitani presso la cappella dei Santi Jacopo e Cristoforo, e che ogni anno si dessero ai frati dieci libre d'olio *pro tenendo unam lampadem accensam ante figuram pietatis domini nostri Jesu Christi in dicta ecclesia a capite monumenti dicti testatoris* [4]. Dunque la tomba Mutoni giaceva proprio accosto alla *Pietà;* e quindi probabilmente questa era stata fatta eseguire da lui per devozione e decoro della tomba stessa.

Quando? E da chi dipinta? Alla prima domanda non sappiamo rispondere, almeno per ora; chè le ricerche da noi condotte negli archivi sono rimaste senza frutto. Ma non sono esaurite, e forse ci riserbano ancora qualche lieta sorpresa.

Quanto all'autore, pur procedendo molto cauti e in attesa che possano dire in proposito un'ultima parola i documenti, vediamo di esporre i risultati dei nostri studi.

Che si tratti di pittore di scuola strettamente padovana, il quale lavorò alla presenza e sotto l'influsso delle opere mantegnesche, non può neanche mettersi in dubbio. Ma non può nemmeno pensarsi al Mantegna. Anche rinunciando a ricordare l'unica *Pietà* del Mantegna, quella di Copenaghen, per essere questa di un tempo assai tardo (circa 1500) e quindi con caratteri stilistici del tutto evoluti, e limitandoci a confrontare i caratteri di questa nostra con quelli dei dipinti nella vicina cappella facilmente ci accorgiamo quanta sia la differenza nel tondo e nel modellato, nell'intonazione delle tinte e nel disegno stesso. Manca poi tra altro un carattere stilistico preciso e sicuro, usato senza eccezione dal Mantegna, quello delle ombre nere, di un nero assoluto, che se-

GIORGIO DA SEBENICO (?): PARTE SUPERIORE DELL'AFFRESCO DELLA PIETÀ. GUARIENTO: TESTA DI SAN CRISTOFORO - PADOVA, CHIESA DEGLI EREMITANI.

gnano le pieghe più profonde delle vesti, il taglio degli occhi e della bocca e le narici; persino quando i capelli e i sopraccigli sono biondissimi egli fa nere le ombre. Di ciò non è traccia nella *Pietà*.

Più materialmente definibile riesce il confronto degli angeli con quelli che nella parete di sinistra della cappella Ovetari, proprio in vetta ai quattro affreschi del Mantegna, reggono a volo lo stemma. Che questi

GIORGIO DA SEBENICO. MADONNA (PARTICOLARE) - BERLINO, MUSEO.

siano di mano del Mantegna, quantunque aderenti alle opere sottoposte anzi quasi inserite nel loro contorno, non oserei giurare, per essere tra altro non bene disegnati. Ad ogni modo anch'essi, dalle teste quasi tonde e dai capelli quasi bianchi, non corrispondono affatto con quelli della *Pietà*.

E come si esclude il Mantegna, così sono da escludere tutti gli altri collaboratori della cappella. Il Pizzolo nell'*Assunta* fa angeli bruttissimi, scialbi, floscì, carnosi, con teste grosse a palla che sembrano di aborti, con estremità male attaccate. Ansuino dipinge pure degli angeli, che circondano di contro al primo un secondo stemma Ovetari. Che questi siano di Ansuino è sicuro per il confronto colle figure sottoposte e da lui firmate: putti goffi, male disegnati specialmente nelle estremità, senza rilievo di sorta, biancastri nelle carni, con poche ombre gialle come egli soleva. Non diciamo di Bono da Ferrara, che è il più lontano di tutti dal fare del nostro.

Ci è dunque necessario cercare fuori della cappella Ovetari. A Marco Zoppo, le cui *Pietà* si distinguono, non fosse altro, per i capelli a truccioli metallici rigidamente avvitati intorno a se stessi, non è il caso di pensare. E così per tanti altri che a risparmio di tempo non nominiamo. Il solo invece, i cui caratteri e le cui prove si avvicinano di molto all'opera che stiamo studiando, è Giorgio da Sebenico. Nella bella *Madonna* di Berlino da lui firmata sono due

angeli, che ricordano immediatamente i nostri (*pag. 706*). Si confronti quello di sinistra con quello a sinistra della *Pietà*. I capelli a grosse ciocche lanose, il gonfiore delle guance che emerge sopratutto nel profilo, il naso volto all'insù, il mento a pallottola, il disegno esatto dell'orecchio, il profilare ad arco della mandibola, l'aggetto della spalla, le pieghe squarcionesche a rete di corda, la fascia stretta perizomica, il fluttuare e l'accartocciar dei lembi della veste, l'identicissimo disegno e modellazione e senso delle carni in tutta la gamba sinistra dalla coscia al piede, ci dicono o ci dovrebbero dire che siamo dinanzi al medesimo autore.

Lo stesso ripetasi per i due putti a destra: occhi pizzicati e vaghi, mandibole gonfie e rotonde, segnar dell'attacco delle mani, vestina abbottonata sull'anca (come nell'angelo di Berlino a destra), coscia identica e gamba.

Dello Schiavone è nota un'altra sola *Pietà*, quella in vetta al polittico di Londra, della quale siamo dolenti di non poter dare qui una particolare riproduzione. Anche in essa i putti corrispondono stilisticamente con quelli degli Eremitani: e anche, nell'atto, quello di sinistra col nostro di destra. Meno evidente risulta il confronto dei due Cristi, per essere quello di Londra circondato e in parte avvolto nel sudario, come usò in taluna *Pietà* anche lo Zoppo: ma le teste somigliano assai benchè meno energica quella di Londra, forse per la diversità tra una piccola tavola a tempera ed un affresco.

Siamo dunque dinanzi ad un'opera del Chiulinovich, *Sclavoni Squarçoni disc.*, come egli amava firmarsi? La conclusione dei confronti che abbiamo veduto sarebbe assolutamente positiva; ma, trattandosi di un autore di cui ogni altro affresco ci manca, tranne quello del Museo di Padova da me assegnatogli così simile anch'esso a questo degli Eremitani nei particolari, specialmente negli occhi e nella bocca del Bimbo e nell'orecchio della Madonna, non sarà male fare, in attesa di luce definitiva, qualche prudente per quanto debole riserva.

ANDREA MOSCHETTI

(1) Misure del dipinto: altezza dall'orlo inferiore dello zoccolo all'orlo superiore della cimasa m. 3.55; larghezza massima compresa la scomparsa cornice m. 1; altezza della *Pietà* m. 1, larghezza m. 0.71. L'affresco della Pietà rientra alquanto a cassettone.

(2) LAZZARINI-MOSCHETTI, *Documenti relativi alla pittura padovana del sec. XV*; Venezia, 1909, pagg. 84 e 192: *pars capelle posita a latere versus cappellam sancti xxx.*

(3) In atti notarili che dovrò citare tra poco, essa viene detta *cappella studentum* o *fratrum studentum*. Oggi vi si trova il monumento degli studenti della nazione germanica, ma questo fu qui trasportato più tardi del tempo di cui stiamo trattando.

(4) Questo nel testo latino contenuto in Arch. Eremitani (Museo civico di Padova) *Testamenti e legati*, t. 99, c. 68. Nel testo volgare che si trova a t. 100, c. 61: *laso che el sia dà ogi anno libre 1 de olio al mese che son libre 12 al anno che arde el zexendolo dananzi ala pietà e immagine del Salvadore nostro messer Jesu Christo in la jexia di jrimitani dove son la mie sepoltura.* Una sorella di lui Caterina, testando più tardi, ordina di esser sepolta ne la stessa tomba *apud cappellam fratrum studentum*. Il testamento latino è anche inserito in atti del not. Giovanni da Codalonga (Arch. not. di Padova), *Instr.*, 1, 20, c. 119.

BENEDETTO GHIRLANDAIO.

Fra i collaboratori di Domenico Ghirlandaio il meno noto e quasi del tutto dimenticato dagli studiosi è il suo fratello più giovane, Benedetto, la cui personalità artistica cercheremo di ricostruire nelle pagine seguenti.

Egli nacque nel 1458, divenne poi miniatore, ma fu costretto, per l'indebolimento della vista, ad abbandonare, nel 1480, l'arte della miniatura e dedicarsi alla pittura. [1] Nel 1493 sposò Diamante, figlia di Leonardo di Lorenzo, dalla quale ebbe due figlie, Antonia e Cassandra. Morì il 17 Luglio 1497. [2]

Dall'esistenza di un quadro firmato nella chiesa di Aigueperse nell'Auvergne, rappresentante la Natività, sappiamo che Benedetto Ghirlandaio è stato in Francia. L'iscrizione, attaccata in forma di un cartellino ad uno dei muri che reggono il tetto del capannone diruto, è mutila proprio nei passi che riguardano la data d'esecuzione e il nome del committente. Questa lacuna, arbitrariamente completata dagli studiosi, diede adito all'erronea supposizione che Benedetto soggiornasse in Francia in un periodo indeterminato tra il 1480 e il 1493, mentre, per contrario, molteplici e valide ragioni ci costringono a porre senza ombra di dubbio la data della partenza di Benedetto per la Francia dopo l'entrata di Carlo VIII in Firenze, cioè dopo il 17 Novembre 1494, a poca distanza di tempo dalla morte di Domenico Ghirlandaio (11 Gennaio 1494) [3].

Punto di partenza quindi per la nostra ricostruzione della personalità di Benedetto è il suddetto quadro firmato della chiesa di Aigueperse, eseguito nel 1495-6 circa, purtroppo malamente illuminato e offuscato da uno strato di polvere (*pag. 709*). Saremmo però alquanto imbarazzati se dovessimo prendere come unica base codesta pittura, poichè essa fu eseguita da Benedetto nell'ultimo periodo della sua attività pittorica, e, per necessità di cose, differì sensibilmente dallo stile delle sue prime opere. Non solo, ma questa differenza di stile tra il quadro di Aigueperse e i lavori giovanili di Benedetto è acuita dalla scarsa originalità del pittore, il quale, appena entrato in un'atmosfera di tendenze stilistiche in contrasto con l'arte fiorentina, dimenticò quasi del tutto il suo passato e si lasciò soggiogare facilmente dalle forme nordiche. Infatti il quadro rivela l'influsso preponderante dell'arte fiamminga, sia nella composizione ben diversa da quella tradizionale fiorentina che nei tipi dei volti e nei particolari, sebbene, ad osservarlo con attenzione, vi si possano scorgere reminiscenze di maestri fiorentini del '400: del Ghirlandaio nella figura di San Giuseppe, del Verrocchio nella Madonna col Bambino, e del Botticini negli Angeli.

Possediamo fortunatamente un'altra opera di Benedetto Ghirlandaio, dipinta prima del 1494, e quindi più adatta a rivelarci la sua maniera genuina, voglio dire la « Salita al Calvario » del Louvre (*pag. 711*) [4]. Questa tavola, proveniente dalla chiesa di Santo Spirito di Firenze, dov'era collocata sull'altare degli Antinori, è attribuita da quasi tutte le antiche guide fiorentine [5] al nostro pittore, attribuzione confermata da un raffronto stilistico con la Natività di Aigueperse. Questo infatti ci conduce, pur te-

BENEDETTO GHIRLANDAIO - LA NATIVITÀ - CHIESA DI AIGUEPERSE.

nendo conto del rapido mutamento di Benedetto, quando eseguì, sotto il dettame dei modelli d'oltr'alpe, il quadro di Aigueperse, a riconoscere nella modellazione piatta e dura del volto goffamente scorciato, dalle sopracciglia arcuate e dalle palpebre gonfie e pesanti, della Madonna di Aigueperse la stessa mano che dipinse la testa femminile a sinistra di Maria nel quadro del Louvre. La mano tesa della Madonna di Aigueperse ha le giunture delle dita segnate ad una ad una, come la mano di San Gio-

vanni (a destra della Vergine) nella Salita al Calvario, mentre in ambedue i dipinti si scorge un'estrema durezza nel segnare i contorni e trattare il panneggio. Specie le pieghe della tunica del secondo angelo inginocchiato a destra della Madonna di Aigueperse sono del tutto simili a quelle della veste della Veronica nel quadro del Louvre, in cui si osserva una fusione di elementi ghirlandaieschi, rosselliani e verrocchieschi con qualche richiamo all'arte nordica, come, ad esempio, nella foggia degli stivaloni dello sgherro in atto di colpire Cristo e nel tipo facciale di questi. [6]

La mediocre e debole personalità di Benedetto, quale ci appare in questi dipinti, acquista però un'importanza ben più larga, se si potrà dimostrare che è stato proprio lui, Benedetto, ad eseguire il tanto discusso affresco della Cappella Sistina, rappresentante il Passaggio del Mar Rosso. Questa pittura — uno degli « enfants terribles » della critica d'arte — è tra i sedici affreschi quattrocenteschi della Cappella Sistina l'unico su la cui paternità gli studiosi non si sono ancora messi d'accordo. Poichè nessuno di essi porta a favore della sua tesi prove veramente convincenti siamo autorizzati a scartare in blocco le diverse supposizioni discordanti e malcerte, sostituendole con quella che speriamo risolverà definitivamente l'intricata questione. [7]

Anton Groner, [8] in un acuto ed ingegnoso articolo, rimasto sconosciuto a quasi tutti gli studiosi, sui documenti e sulla successione cronologica degli affreschi quattrocenteschi della Cappella Sistina, ha dimostrato in modo, secondo noi, inconfutabile, che il Ghirlandaio, il Botticelli, il Perugino e il Rosselli si erano impegnati, il 27 Ottobre 1481, a dipingere pel 15 Marzo 1482 ciascuno due affreschi, cioè il Ghirlandaio la Vocazione di San Pietro e il Passaggio del Mar Rosso, il Botticelli i due affreschi rappresentanti Mosè e Gesù nel Deserto, il Perugino la Circoncisione dei figli di Mosè e il Battesimo di Cristo, e il Rosselli la Predica di Gesù sul Monte e l'Adorazione del Vitello d'oro. Quattro di queste otto storie, tra le quali la Vocazione di San Pietro del Ghirlandaio, erano già compiute il 17 Gennaio 1482, come risulta dall'atto di stima di questa data. [9] Quindi tra il 14 Gennaio e il 15 Marzo 1482 rimasero ancora da dipingere gli altri quattro affreschi (uno di questi era il Passaggio del Mar Rosso) di cui i cartoni erano senza dubbio già fatti e probabilmente anche in parte tradotti sul muro. Appare del resto ovvio che il Ghirlandaio si sia assunto, al pari del Perugino, Botticelli e Rosselli, l'esecuzione di due affreschi fronteggiantisi sulle pareti della Cappella Sistina, e resterebbe inesplicabile la ragione, per la quale fosse affidato proprio all'attivo e ben noto Domenico Ghirlandaio un solo affresco.

Infatti la composizione del Passaggio del Mar Rosso (*pag. 712*) corrisponde nelle linee generali a quella della Vocazione di San Pietro (*pag. 713*) ed è senza riscontro negli altri affreschi della Sistina. Al lago di Genesaret corrisponde il Mar Rosso coi monti che lo chiudono ai due lati, alla città egiziana, quella adagiata sul lago; mentre si nota a sinistra la medesima conformazione del terreno con le rupi aguzze, coperte in cima di terra erbosa.

Se gli stretti ed innegabili rapporti di composizione tra il Passaggio del Mar Rosso e la Vocazione di San Pietro fanno neces-

BENEDETTO GHIRLANDAIO: SALITA AL CALVARIO - PARIGI, LOUVRE.

sariamente supporre l'identità di colui che le ideò, invano si cercherebbe nell'esecuzione trita e grossolana del primo affresco il fare poderoso e largo della Vocazione di San Pietro, salvo le due teste di uomini che nel gruppo di ebrei raccolti intorno a Mosè appaiono tra i due giovani armati di corazze. La maggior robustezza di modellatura e una più intima penetrazione psicologica rivelano la mano di Domenico Ghirlandaio stesso, il quale si raffigurò nella testa dell'uomo più anziano, sui 30 anni, che ci fissa con quel suo sguardo tranquillo, pieno di intelligenza ponderata e di energia sicura (*pag. 715*). Ponendo a confronto questa testa con l'autoritratto del Maestro, dipinto

DOMENICO GHIRLANDAIO: LA VOCAZIONE DI SAN PIETRO E SANT'ANDREA - ROMA, SISTINA.

circa otto anni dopo nel coro di Santa Maria Novella a Firenze nella scena rappresentante San Giovacchino cacciato dal Tempio, (*pag. 715*) non vi può esser dubbio sulla giustezza della nostra affermazione.

Oltre queste teste il Ghirlandaio ne eseguì con tutta probabilità, in parte, altre tre: due, coperte di elmi, a sinistra delle suddette e la testa calva dell'egiziano a destra, in primo piano, che sporge a fior delle onde infuriate (ripr. Venturi op. cit. fig. 331); ma tuttavia per l'eccessiva durezza del contorno e della modellatura appaiono condotte [illegible] da altri.

Il Passaggio del Mar Rosso, dunque, allogato con la Vocazione di San Pietro a Domenico, è stato composto nelle sue linee generali dal Ghirlandaio stesso, che vi dipinse, ma non del tutto, qualche testa. Poichè nel resto dell'affresco non si trova più traccia del suo pennello, siamo costretti a supporre che egli, probabilmente per una sua improvvisa partenza per Firenze, abbia dovuto troncare il lavoro. A chi ne affidò il compimento? La risposta non può darla che l'affresco stesso.

Esaminato attentamente, il Passaggio del Mar Rosso mostra spiccate affinità stilisti-

BENEDETTO GHIRLANDAIO (SU DISEGNO DI DOMENICO): PASSAGGIO DEL MAR ROSSO - ROMA, SISTINA.

che con i dipinti di Cosimo Rosselli. Prima di tutto nel colore. La sgradevole crudezza e torbidezza dei toni, di prevalenza giallastri, rossastri e bruni, lo avvicinano alle pitture del Rosselli, specie all'Adorazione del Vitello d'oro, dove si ritrovano quasi i medesimi gialli, verdi, azzurri e rossi. Anche i tipi facciali, in ispecial modo della parte sinistra più accurata e meditata nell'esecuzione di quella destra, arieggiano da vicino quelli del Rosselli.

Eppure, nonostante i molteplici ed evidenti richiami ad esso, si palesa nel Passaggio del Mar Rosso una maniera ben diversa ed inferiore, che fa le carni esageratamente gonfie, le palpebre pesanti, i contorni ferrigni, le mani più rozze, il panneggio più rigido, l'espressione più opaca e goffa, l'impasto del colore più sporco. Insomma la fattura non è quella di Cosimo Rosselli, il cui stile, per quanto meschino, ha pure una larghezza di segno maggiore. Se ne deduce perciò che il pittore che dopo la partenza di Domenico condusse a termine il Passaggio del Mar Rosso non è Cosimo Rosselli, bensì un terzo che eseguì, in collaborazione con Cosimo, il gruppo di ebrei salvati dalle acque in atto di rendere grazie a Dio, mentre la sommersione dell'esercito del Faraone e la turba che a sinistra

si incammina verso il fondo montuoso appartiene esclusivamente a lui.

Ebbene, quel pittore non può essere che Benedetto Ghirlandaio, come lo dimostrano ad evidenza i rapporti di stile strettissimi che corrono tra il Passaggio del Mar Rosso e la Salita al Calvario. Tra la lunga serie di « sigle » formali, analoghe nelle due opere, che non si spiegano se non si ammette l'identità del loro autore, vogliamo rilevare soltanto le più spiccate. Si confronti, ad esempio, nell'affresco, la testa di Miriam inginocchiata in atto di suonare il Salterio (*pag. 716*) con quella della donna coperta di un panno scuro a destra della Vergine nel quadro del Louvre; le pieghe, rigidamente incavate nella stoffa, della manica destra del giovine armato a sinistra di Mosè nel « Passaggio » e quelle della manica sinistra della veste di Gesù nell'« Andata al Calvario »; l'andamento di pieghe della veste di Miriam, specie nel loro distendersi sul suolo, e quelle della Veronica. In genere si osservi la durezza metallica dei panneggi nella tavola e nell'affresco e la medesima maniera con cui svolazzano al vento i mantellini fissati alle spalle dei guerrieri egiziani nel Passaggio del Mar Rosso (*pag. 717*) e quello del portabandiera a sinistra nella Salita al Calvario: sembrano sbalzati nello stagno, con quell'incurvatura nel mezzo e il bordo così stranamente ondulato. Lo sbirro che sta per colpire il Redentore ha il viso contratto da una smorfia e le guancie solcate da due profonde rughe, come numerosi guerrieri egiziani nell'affresco. E i confronti si potrebbero estendere a molti altri particolari. Soltanto notiamo ancora che il carattere duro ed urtante della tavola, con l'impiastrazione rossiccia nelle carni e la composizione stipata e squilibrata dell'insieme, s'accorda con ciò che di più caratteristico ha il Passaggio del Mar Rosso [10].

Dalla nostra esposizione risulta quindi che Domenico Ghirlandaio, abbandonando Roma, incaricò suo fratello Benedetto di finire l'affresco appena incominciato. [11] Ma poichè Benedetto solamente due anni avanti, nel 1480, s'era posto al dipingere a fresco, era ovvio che Domenico si rivolgesse a qualcuno dei pittori più provetti che lavoravano nella Cappella Sistina perchè aiutasse e consigliasse Benedetto: e costui fu appunto Cosimo Rosselli. In tal guisa si spiegano i rapporti sopra notati tra il Passaggio del Mar Rosso e gli affreschi di Cosimo; col quale Benedetto continua a collaborare anche dopo il compimento del « Passaggio », e precisamente nell'Ultima Cena dove i tre riquadri, recanti scene della passione del Nostro Signore, dipinte sulla parete della sala in cui Gesù compie il sacro rito, palesano il medesimo stile [12].

Appartiene al nostro Benedetto senza dubbio anche una tavoletta datata, probabilmente di un lettuccio, nel « Musée des Arts Decoratifs » di Parigi, attribuita di recente alla scuola del Ghirlandaio [13] (*pag. 718*). Fu dipinta nel 1486 in occasione delle nozze di Giovanni Albizzi con Lorenza Tornabuoni e rappresenta l'Incontro di Giasone e Medea a Colchide. Si riconosce agevolmente la mano di Benedetto nel fitto ammasso di corpi e teste a destra (si pensi alla Salita al Calvario al Louvre e alla Cattura di Cristo, sopra l'Ultima Cena del Rosselli nella Sistina), nella tagliente durezza con la quale sono delineati i contorni dei corpi e fuso in metallica immobilità lo svolgimento dei panneggi, e sopratutto nella figura di Me-

DOMENICO GHIRLANDAIO: AUTORITRATTO NEL «PASSAGGIO DEL MAR ROSSO» - ROMA, SISTINA.

DOMENICO GHIRLANDAIO: AUTORITRATTO FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA.

dea in atto di stringere la mano a Giasone che è una fedelissima replica della donna ebrea all'estrema sinistra del Passaggio del Mar Rosso, mentre le teste delle due altre donne dell'affresco si trovano ripetute esattamente più a destra, ancora sotto il padiglione, nella tavola. Accanto agli elementi ghirlandaieschi emergono quelli propri di Cosimo Rosselli rilevati giustamente dal Loeser. (14)

La cerchia delle opere di Benedetto Ghirlandaio non si limita a queste ma comprende, allargandosi considerevolmente, anche il gruppo di pitture che finora si soleva dare a Giovanni Battista Utili, un pittro faentino cui si assegnano numerosi quadri in diverse gallerie e collezioni private. Già l'occhio penetrante del Berenson (15) aveva riconosciuto i legami che connettono questo gruppo di dipinti con la Salita al Calvario nel Louvre, che egli ritenne quindi opportuno di attribuire senz'altro all'Utili. Tuttavia, il complesso delle ragioni suesposte non permette di togliere il quadro del Louvre a Benedetto, dimodochè una gran parte delle pitture che andava finora sotto il nome di G. B. Utili dovrà invece ascriversi a Benedetto. Del resto, non possediamo alcuna opera che possa con sicurezza essere attribuita all'Utili, il cui nome si incontra in due documenti dell'inizio del secolo XVI; (16) e perciò il tentativo di identificarlo con l'autore di un cospicuo numero di tavole a Faenza ed altrove è un'ipotesi che non poggia su un fondamento solido.

La tavola, considerata come la migliore

BENEDETTO GHIRLANDAIO: PARTICOLARE DEL PASSAGGIO DEL MAR ROSSO - ROMA, SISTINA

BENEDETTO GHIRLANDAIO: PARTICOLARE DEL PASSAGGIO DEL MAR ROSSO - ROMA, SISTINA.

BENEDETTO GHIRLANDAIO: INCONTRO DI GIASONE E MEDEA - PARIGI, MUSEO DELLE ARTI DECORATIVE.

BENEDETTO GHIRLANDAIO: TRITTICO - FAENZA, PINACOTECA.

tra quelle attribuite all'Utili, si trova sul primo altare a sinistra nella chiesa di San Francesco a San Casciano in Val di Pesa (*pag. 721*) e rappresenta la Madonna col Bambino in trono con ai lati San Francesco e la Maddalena, e, in alto, il Padre Eterno benedicente, adorato da due angioli. [17] Balzano evidenti agli occhi i rapporti con la Salita al Calvario. Basterebbe osservare la tonaca di San Francesco uguale alla veste che indossa Cristo, con le pieghe rigide, a cannelli, che scendon parallele, il tipo facciale presso a poco identico delle due Madonne, nonchè il profilo, incorniciato da capelli sciolti delle Maddalene (la testa della Maddalena nella Salita al Calvario è la terza a sinistra di quella della Vergine). La mano destra della Madonna nel quadro di San Casciano, dalle dita staccate, posate sul braccio del Bambino, trova riscontro in quella pure destra del Cristo nella Salita al Calvario. Non meno palesi sono le affinità stilistiche col Passaggio del Mar Rosso, specie con la parte sinistra. Si confronti la modellatura dei seni, appena rilevati, e il modo con cui sono dipinte le pieghe della veste tra di essi, della Vergine nella tavola e della donna al margine dell'affresco a sinistra, le pieghe della manica del saio di San Francesco e della giubba del giovane corazzato a sinistra di Mosè, la testa di Dio Padre di San Casciano e di Aronne (il vecchio colla barba fluente a destra di Mosè) e, infine, la forma delle pieghe della tunica, agitata a sbuffi, tra le gambe degli angeli nel quadro e della donna suddetta a sinistra del Passaggio del Mar Rosso. In questa tavola predominano influenze verrocchiesche specie nel gruppo centrale della Madonna col Bambino in grembo, mescolate con elementi ghirlandaieschi e rosselliani. I colori sono aspri e stridenti, rossastri nelle guancie, come nella Salita al Calvario.

Il quadro in questione è stato eseguito con tutta probabilità nel 1492, perchè la chiesa e il convento di San Francesco furono edificati in quell'anno da un ricco sancascianese, Girolamo Castrucci, che li regalò ai Frati Minori, i quali vi si stabilirono già nello stesso anno [18]. Non crediamo di cadere in errore, se poniamo la data di esecuzione della Salita al Calvario, per una maggior finitezza di fattura, subito dopo quella del quadro di San Casciano, cioè nel 1492-93.

Dimostrata la paternità di Benedetto per il quadro di San Casciano, l'attribuzione di molti dipinti a G. B. Utili, va automaticamente cambiata in quella di Benedetto.

Al suo periodo giovanile, dominato dalle forme apprese da Cosimo Rosselli, appartiene il piccolo trittico, conservato nella Pinacoteca faentina (fot. Cattani) [19]; il quadro dipinto alcuni anni dopo, rappresentante la Madonna con Santi nella collezione Somer a Eastnor Castle (Inghilterra) ascritto colà al Baldovinetti, ma dal Berenson all' Utili; (ripr. in « The Arundel Club », 1912, N.° 2) e il quadro con la Madonna, il Bambino e sei Santi, già nella collezione Sterbini di Roma, attribuito dal Venturi al Mainardi (ripr. in A. Venturi, La Galleria Sterbini in Roma, 1906, pag. 121, N.° 29).

La maggior attività indipendente di Benedetto si svolse però dal 1490 al 1495, fino a quando cioè egli partì per la Francia, caratterizzata da influenze spiccatamente verocchiesche. Essa comprende: la pala d'altare a fondo d'oro nel Museo di Faenza (ripr. « Rivista d'arte », 1906, pagg. 138-

BENEDETTO GHIRLANDAIO MADONNA E SANTI - S. CASCIANO VAL DI PESA, S. FRANCESCO

39), dipinta prima del quadro di San Casciano, probabilmente nel 1490-91, mentre il grande trittico, attribuito all'Utili [20] nella Pinacoteca di Faenza, proveniente dalla demolita chiesa parrocchiale di Pergola (*pag. 719*) con la Madonna e il Bam-

BENEDETTO GHIRLANDAIO: NATIVITÀ - HARROW (LONDRA), COLLEZIONE STOGDON.

bino tra due angeli, e i Santi Domenico e Andrea, Giovanni Evangelista e Tommaso d'Aquino, va invece collocato, per il largheggiare delle forme e dello spazio, dopo il 1492, forse nel 1493. Il modo di modellare le mani secche, di drappeggiare le vesti rigide, di adoperare ombre fumose e colori stridenti che tendono nelle carni al rossiccio, è quello del nostro pittore. La sciatta ripetizione di motivi e particolari già adoperati in opere precedenti, come, ad esempio, il panneggio del manto di San Giovanni Evangelista, tolto tale quale dall'Incontro di Giasone e Medea (*pag. 718*), l'uomo col turbante in primo piano a destra, oppure la testa di Sant'Andrea, identica a quella di Aronne nel Passaggio del Mar Rosso, dimostra il suo scarso potere inventivo. Come nel quadro di San Casciano le figure dei santi sono improntate a caratteri ghirlandaieschi e rosselliani, mentre il gruppo centrale della Madonna col Bambino risente chiaramente del Verrocchio.

Lo stesso vale per la tavola raffigurante

BENEDETTO GHIRLANDAIO: MADONNA E SANTI - BUDAPEST, MUSEO.

la Madonna e Santi nel Museo di Belle Arti di Budapest (*pag. 723*) variamente attribuito dagli studiosi,[21] mentre tutto l'insieme di « segni » morfologici ci costringe ad assegnarla a Benedetto: la costruzione architettonica del trono tanto simile, in parte anzi identica, a quella del grande trittico di Faenza, la durezza tormentata con la quale sono plasmati i volti dei Santi, del tutto eguali a quelli degli egiziani lottanti col mare infuriato nel Passaggio del Mar Rosso (particolarmente persuasivo riesce

BENEDETTO GHIRLANDAIO: ADORAZIONE DEL BAMBINO GESU' - ANNOVER, KESTNER MUSEUM.

il paragone del volto di San Pietro Martire in atto di reggere il vessillo nella tavola e dell'armigero egizio emergente dalle onde accanto alla mano tesa del Faraone. (*pag. 717*). lo sguardo lacrimoso della monaca inginocchiata che ritroviamo, ad esempio, nella Miriam del Passaggio del Mar Rosso e nel San Francesco della tavola di San Casciano. il trattamento metallico del drappeggio anfratto e irrigidito in sporgenze e addentramenti irrazionali. il colorito penosamente disarmonico e. infine, la modellazione del corpicciuolo del Bambino. pressochè identico. soprattutto nella positura delle gambe. a quello della Natività di Aigueperse (*pag. 709*).

Chiude la serie di queste pale d'altare la Natività con Santi e donatori nella collezione del Rev. W. Stogdon a Harrow. presso Londra. data dal Berenson all'Utili e dal Kühnel al suo « Compagno del Botticini », dipinta nel 1494 circa [22] (*pag. 722*).

Oltre queste pitture di dimensioni piuttosto considerevoli. collegate da una linea di sviluppo costante e coerente. bene osservabile soprattutto nel progressivo ampliarsi della composizione. ne sono da attribuire a Benedetto parecchie altre. più modeste

BENEDETTO GHIRLANDAIO. VERGINE COL FIGLIO - ROMA, GALLERIA SANGIORGI GIÀ NELLA COLL. STROGANOFF.

di proporzioni, tutte eseguite nel medesimo torno di tempo, dal 1490 al 1494-5. E cioè: la Madonna col Bambino, ora nella collezione Platt in America, attribuita prima a Benedetto Ghirlandaio, [23] poi all'Utili (ripr. in « Rivista d'arte », 1906, pag. 139); la Madonna col Divino Fanciullo, seduta in mezzo ad una vasta stanza illuminata nel fondo da una finestra, già in possesso del Principe Kotekoubey, attribuita a Piero di Cosimo [24]; la Natività nel Kestner Museum di Hannover, assegnata dal Küppers erroneamente a Sebastiano Mainardi [25], (*pag. 724*); il tondo già nella collezione Stroganoff di Roma, ora presso Sangiorgi, assegnato all'Utili [26] (*pag. 725*); il quadro dato all'Utili nella collezione della Christ Church Library di Oxford (N.° 40) rappresentante la Vergine col Bambino, San Giovannino e un angelo [27]; la tavola, alquanto ridipinta,

BENEDETTO GHIRLANDAIO: VERGINE COL FIGLIO - LIONE, MUSEO.

nel Museo di Lione, colla Madonna e il Bambino e San Giovannino, attribuito alla scuola del Ghirlandaio [28] (*pag. 726*): la Natività della collezione Johnson, assegnata dal Berenson all'Utili [29]; e il tondo della collezione Franchetti di Venezia, pure ascritta all' Utili [30] (*pag. 727*).

In relazione col tondo Franchetti vogliamo rivendicare a Benedetto Ghirlandaio la tavola conservata nella Galleria Poldi-Pezzoli di Milano che rappresenta la Madonna in atto di reggere il Bambino Gesù sul ginocchio, mentre un angelo a sinistra reca fiori (*pag. 729*). Già lo Schmarsow (op. cit. pag. 212) l'attribuì al pittore che eseguì il Passaggio del Mar Rosso, e l'Ulmann (op. cit. pag. 155), osservando la rassomiglianza del volto della Vergine e della donna a sinistra di Maria nella Salita al Calvario, l'assegna a Benedetto Ghirlandaio, mentre il Venturi (Storia dell'Arte ecc. VIII, parte I, pagina 789, nota I.) l'ascrive dubitativamente al Botticini. Ponendo a riscontro questo quadro col tondo Franchetti, non occorre davvero insistere sulle rispondenze di stile così evidenti tra le due pitture. Facciamo piuttosto osservare che l'acconciatura dei capelli della Vergine, ravviati e ritorti, lam-

BENEDETTO GHIRLANDAIO: VERGINE COL FIGLIO - VENEZIA, CA' D'ORO

biti da riflessi di luce, rassomiglia grandemente a quella di una delle figure femminili a sinistra del Passaggio del Mar Rosso (ripr. Venturi, op. cit., pag. 587) e che l'angelo è quasi identico all'angelo a sinistra del trono nel grande trittico di Faenza. Anche la testa rotondeggiante, dall'espressione melensa, del Bambino, ritorna uguale nel suddetto trittico. Il medesimo fondo paesistico, limitato all'orizzonte da basse montagnole coniche, si avverte nelle Natività Stogdon e di Aigueperse. La tavola del Poldi-Pezzoli costituisce forse il maggiore sforzo di Benedetto a raggiungere un certo equili-

brio coloristico, perchè coloristicamente questo dipinto, come pure il tondo Sangiorgi di Roma, è meno sgradevole degli altri. L'intonazione rossastra delle carni si è raddolcita e i toni si son fatti più trasparenti ed armoniosi.

Pure a Benedetto si può attribuire, ma solo parzialmente, la Natività della Galleria di Strasburgo (N.° 212 B), assegnata dal Kühnel al « Compagno del Botticini » e dal Berenson all'Utili (rip. Kühnel, op. cit., tav. XII). La grossolanità dei lineamenti degli angeli e del Bambino e la goffaggine anatomica con cui è disegnata la figura inginocchiata della Madonna fanno però pensare alla collaborazione di un aiuto, forse non del tutto estraneo anche all'esecuzione della tavola di Budapest.

Che il nostro pittore si sia valso dell'aiuto di uno scolaro appare fuori dubbio, quando si considera la serie di dipinti in cui, sulla scorta del solito metodo morelliano, si potrebbero rilevare le caratteristiche di stile, poste in luce nelle pagine precedenti; dinanzi ai quali però la nostra sensibilità che non potrà essere acquistata per via di nessun metodo, ci avverte che qui si tratta di opere di un livello artistico più basso. Moltissime di queste pitture sono repliche più o meno modificate delle tavole che abbiamo attribuito a Benedetto Ghirlandaio, dove forma, colore e composizione hanno subìto, peggiorando, una trasformazione, dove tutto è segnato all' ingrosso e divenuto sciatto e volgare [31] (*pag. 730*).

Ignoriamo chi sia stato l'aiuto di Benedetto Ghirlandaio, ma nulla si oppone all'ipotesi che fosse proprio G. B. Utili. Costui si sarà recato, forse verso il 1490, a Firenze per venire in contatto con la grande arte toscana, e non può affatto meravigliare se egli entrò nella più famosa e accogliente bottega d'allora, in quella cioè di Domenico Ghirlandaio. D'altra parte il Ghirlandaio, dal 1491 in poi, trascurava la pittura, dedicando la sua attività quasi intieramente a lavori di mosaico a Firenze, Pisa e Pistoia, ai quali Benedetto però non prese parte, perchè non viene menzionato in nessuno dei documenti relativi, mentre non vi mancano i nomi degli altri aiuti e garzoni di Domenico, David Ghirlandaio, il Mainardi, Baldino Baldinelli, Raffaello pittore di Firenze, Jacopo e via dicendo [32].

Potè quindi l'Utili rimanere a lavorare con Benedetto che in quegli anni spiegava una fervida attività pittorica non solo a Firenze, ma anche a Faenza, dove il suo scolaro faentino gli poteva facilmente procurare delle commissioni. Data la stretta rassomiglianza stilistica delle pitture di G. B. Utili con quelle dipinte a Faenza da Benedetto Ghirlandaio, si comprende come queste ultime abbiano potuto essere più tardi attribuite all' Utili [33].

Si è parlato finora soltanto dell'attività indipendente di Benedetto Ghirlandaio, divisa in tre periodi: quello rosselliano, caratterizzato dal Passaggio del Mar Rosso (1481), il verrocchiesco (dal 1490 al 1494-5) e l'ultimo, nordico-fiammingo (1495-6). Tra il 1482 e il 1490 si inserisce il periodo di collaborazione con suo fratello Domenico, il meno importante, ma pur necessario per completare la nostra visione della personalità di questo pittore. La ristrettezza di spazio non ci consente di trattarne diffusamente. Ci limitiamo perciò a commentare soltanto le pitture più significative di questo

BENEDETTO GHIRLANDAIO - VERGINE COL FIGLIO - MILANO, MUSEO POLDI-PEZZOLI

tempo e dare in nota l'elenco delle altre. [34]

Il 31 Ottobre Domenico Ghirlandaio stipulò il contratto per la decorazione della Sala dell'Orologio di Palazzo Vecchio in Firenze, dove si lavorava ancora fino al principio del 1485. Domenico ne fece naturalmente il cartone, manifestandovi la sua so-

SCOLARO DI BENEDETTO GHIRLANDAIO (G. B. UTILI?)

FIRENZE, SANTA MARIA MAGGIORE.

lita abilità di comporre un insieme piacevole e decorativo. L'esecuzione però — e su questo punto sono d'accordo tutti gli studiosi — l'affidò ai suoi aiuti.

Opera chiara di Benedetto è l'affresco rappresentante San Zanobi in trono con ai lati i SS. Cosma e Damiano (*pag. 731*). A questa conclusione siamo indotti sopratutto da un confronto del partito di pieghe tra le ginocchia di San Zanobi e della Madonna e di San Giuseppe nella Natività di Aigueperse, con quei violenti sbattimenti di ombre e luci e con la stessa maniera di far risaltare fortemente il ginocchio attraverso la stoffa pesante. Innegabile poi è la simiglianza di modellatura e di fattezze del volto dei due santi diaconi e delle pie donne nella Salita al Calvario del Louvre, identica la mano del santo a destra di San Zanobi e la destra di Mosè nel Passaggio del Mar Rosso (*pag. 716*). Delle linee compositive di quest'affresco, specie del fondo architettonico, Benedetto si è valso pel suo quadro di San Casciano in Val di Pesa (*pag. 721*).

BENEDETTO GHIRLANDAIO: SAN ZANOBI, SANTO STEFANO E SAN LORENZO - FIRENZE, PALAZZO VECCHIO.

BENEDETTO GHIRLANDAIO: BRUTO, MUZIO SCEVOLA
E CAMILLO - FIRENZE, PALAZZO VECCHIO.

BENEDETTO GHIRLANDAIO: STRAGE DEGLI INNOCENTI.
FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA.

Nella stessa sala i tre eroi romani a destra, Decio, Scipione e Cicerone, sono di fattura più fine ed accurata degli altri tre a sinistra Bruto, Muzio Scevola e Camillo, in cui riconosciamo la mano di Benedetto (*pag. 732*) [35]. Nella modellazione tormentata, nella mossa sgangherata, nei manti a strani svolazzi richiamano le figure del Passaggio del Mar Rosso: il basamento del braciere ritorna uguale nell' Incontro di Medea, sotto il padiglione (*pag. 718*).

Degli affreschi, eseguiti da Benedetto nel coro di Santa Maria Novella, diamo la riproduzione della Strage degli Innocenti (*pag. 733*). Anche qui le figure sono ammassate e confuse, le vesti delle donne arricciate in pieghe metalliche, le bocche si aprono a gittare urli. La testa del carnefice a destra in primo piano è identica alla testa similmente rovesciata di un guerriero nella sommersione dell'esercito egiziano (*pag. 717*), le forme delle sue gambe e la postura a quelle del moro della Salita al Calvario (*pag. 711*).

Domenico Ghirlandaio, quando morì il 10 Gennaio 1491, lasciò incompiuta la pala dell'altar maggiore di Santa Maria Novella, la cui parte posteriore fu condotta a termine, a detta del Vasari, da David e Benedetto. Infatti, mentre le due tavole laterali con San Vincenzo Ferrerio e Sant'Antonio sono, come dimostreremo altrove, di David Ghirlandaio, quella centrale, rappresentante la Risurrezione di Cristo nel K. F. Museum di Berlino (*pag. 735*), appartiene, salvo il paesaggio dipinto da Bartolommeo di Giovanni, a Benedetto. La figura di Cristo, mal costruita, s'aggroviglia nella solita esuberanza di pieghe metalliche e ondulate: il tipo del Redentore è quello del Cristo della Salita al Calvario; il vessillo pasquale trova riscontro nel quadro di Budapest (*pag. 723*); il volto della guardia seduta sui gradini del sarcofago a sinistra ricorda il San Giacomo di Budapest; i volti delle guardie si contorcono in una smorfia, come sempre quando Benedetto cerca di infondere vivacità di espressione ai suoi personaggi.

Noteremo in ultimo che ben più frequenti e visibili sono i contatti del Passaggio del Mar Rosso con i dipinti eseguiti dopo il 1490, che con le pitture di collaborazione con Domenico. La ragione ne è evidente: nel 1481 e dopo il 1490 Benedetto poteva liberamente esprimersi senza i legami impostigli, salvo alcune rare eccezioni, da Domenico, il quale, per raggiungere nelle opere a lui commesse l' unità stilistica assolutamente necessaria, potentemente assorbiva e quasi annientava la personalità dei suoi collaboratori.

Così abbiamo delineato, ci sembra, con sufficiente chiarezza, la personalità di Benedetto Ghirlandaio; il quale fu un umile, sì, ma pur tuttavia riesce a noi interessante, perchè autore di parecchie opere rimaste fino ad oggi tenacemente restie all'azione chiarificatrice e classificatrice della critica d'arte. E meritava perciò d'essere strappato all'ombra che l'avvolgeva.

GÉZA DE' FRANCOVICH.

(1) Nella Portata al Catasto del padre di Benedetto, Tommaso Bigordi, del 1480 (GAYE, *Carteggio d'artisti*, I, 266-7), si legge: « Benedetto, mio figliuolo, anni 22, era miniatore; lascia l'arte per impedimento della vista; disegnia quando vuo' per dipignere ». Quest'ultima frase è detta da tutti incomprensibile. Ma con essa Tommaso certamente dichiara, come per ogni altra persona di famiglia, dopo l'età, il mestiere di B. E la spiegazione ci sembra semplice: dato che per l'aggravarsi della malattia degli occhi Benedetto, nel 1480, è costretto ad abbandonare l'arte della miniatura, egli « *disegnia quando vuo'* », cioè studia il disegno quando le sue condizioni fisiche op-

BENEDETTO GHIRLANDAIO E BARTOLOMMEO DI GIOVANNI: RESURREZIONE - BERLINO, MUSEO.

pure gli impegni presi da miniatore glielo permettono, « *per dipignere* », cioè per dedicarsi in seguito alla pittura.

(2) MANNI, *Raccolta di Opuscoli del P. Calogera*, 1751, tomo XLV pag. 139 e seg. - MILANESI, VI, pag. 532, nota 4. - La data della denunzia dei beni di Benedetto Ghirlandaio (Archivio delle Decime, Quartiere di S. Spirito, Leon d'Oro, 1498, foglio 319) è secondo lo stile fiorentino; cioè invece di 1498, va letto 1497, ciò a cui il

Gaye (*op. cit.*, I, pag. 267), non badò. Il VASARI (ed. Milanesi VI, pag. 532), sbagliando, afferma che Benedetto « si morì d'anni 50 », e nella vita di Giovanni Antonio Sogliani (Milanesi, V, pag. 131) leggiamo: « Fu anco discepolo di costui Michele, che andò poi a stare con Ridolfo Ghirlandai, dal qual e prese il nome; e Benedetto similmente, che andò con Antonio Mini ». Giuseppe PIACENZA, l'annotatore delle « Notizie de' Professori del disegno » del Baldinucci (1770), avendo in mente senza dubbio questo passo del Vasari, ripete la notizia (Vol. II, pag. 119, n. 1). Il Vasari, e di conseguenza il Piacenza, confondono Benedetto Ghirlandaio con Benedetto del Bene, scolaro di Antonio Mini, e che davvero lo accompagnò nel 1532 in Francia, quando il Mini portò seco molti cartoni e disegni di Michelangelo, tra cui la Leda, che vendè a Francesco I (THIEME-BECKER, III, 305).

(3) Il primo a fissare una data al soggiorno di Benedetto in Francia, è stato George LAFENESTRE (*Le Chateau de Chantilly et ses collections*, « Gaz. de B.-A. », 1880, t. 22, 484) che lo pone senza un motivo verso il 1485 o 1490. Il quadro di Aigueperse fu ricordato dal MERIMEE (*Notes d'un voyage en Auvergne*, 1837), poi da Emile MONTEGUT (*En Bourbonnais et en Forez*, 1881, pagina 123) che ne dà una descrizione; e nel 1874 da Adolphe JOANNE, il quale aggiunge che l'opera porta la firma di Benedetto Ghirlandaio e la data 1460. Paul MANTZ (*Une excursion en Auvergne*, « Gaz. B.-A., 1886, pag. 831), potè leggere, purtroppo non interamente, l'iscrizione posta sul cartellino:

> Je Benedit a Guirlandaje florentin
> Ay fait de ma main ce tablautin
> Mil CCCC... a l'on la maison
> de Monseigneur le connet. Montreau Daupin Dauvergne.

Ma il Mantz, per-uaso dal sopracitato articolo del Lafenestre che la tavola fosse stata dipinta tra il 1480 e il 1490, identifica il Bourbon cui allude Benedetto (a l'on, secondo il Mantz, significa « à Bourbon » con Jean II, figlio di Carlo I e di Agnese di Borgogna, « connétable » nel 1483, morto nel 1488. A quest'opinione aderirono pure gli altri studiosi, senza esaminarne la fondatezza, il FABRICZY (*Ein authentisches Werk von B. Ghirlandajo*, « Rep. f. Kunstw. », 1888, 95-6); il WARBURG (*Per un quadro fiorentino che manca all'esposizione dei primitivi francesi*, « Riv. d'Arte », 1904, 85-6); J. GUIFFREY (*La Nativité de Benedetto Ghirlandajo*, « Musées et Monuments de France », 1907, II, 155 e segg.); A. VENTURI (*Storia dell'Arte*, ecc., VII, p. I, 768, n. 1); l'HAUVETTE (*Ghirlandaio*, pag. 22-3); e il KUPPERS (*Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandajo*, 1916, 52), che fa partire Benedetto per la Francia intorno al 1480, datando il quadro di Aigueperse dello stesso anno, mentre nell'articolo compilato per il Thieme-Becker (XIII, 553), contradicendosi, pone l'attività di B. in Francia fra l'85 e il '93. Ma già il Vasari, che grazie alla sua amicizia con Ridolfo Ghirlandaio era bene informato sulla famiglia, rileva per due volte nella brevissima Vita di Benedetto e David, che B. partì per la Francia *dopo* la morte di Domenico. Ed infatti a chi in Francia poteva venire in mente di chiamare Benedetto, pittoruccio oscuro e sconosciuto, che d'altra parte con suo fratello, aveva largamente occasione di lavoro? Più facile che Benedetto trovasse chi lo condusse con sè, quando Carlo VIII entrò il 17 Novembre 1494 in Firenze ove rimase per parecchie settimane. Certo fu allora, per es., che il Presidente Giovanni de Ganay del seguito del re, portò in Francia il mosaico di David Ghirlandaio, del 1496, ora nel Museo di Cluny. Ma la ragione più decisiva, per protrarre al '94 o '95 la partenza di B. per la Francia è questa. Che l'iscrizione del quadro alluda a un Borbone è certo, sia per il probabile significato di « à Bourbon » delle lettere a l'on, sia perchè nel secolo XV, essi erano i Signori dell'Auvergne. Ma a chi di loro? Non abbiamo potuto consultare il libro di J.-M. DE LA MURE (*Histoire des ducs de Bourbon et des comtes de Forez*, 1860) citato dal Mantz, ma secondo il DUSSIEUX (*Généalogie de la Maison de Bourbon 1256-1869*, Paris, 1869) e J.-A. C. BUCHON (*Choix de Chroniques et Mémoires sur l'Histoire de France*, pag. 427-484 « La vie du Connétable de Bourbon de 1490-1521, etc. ») al principio del secolo XV, dopo la morte di Jean I, « duc de Bourbon » d'Auvergne, connétable de France, comte de Montpensier e Dauphin d'Auvergne », i Borboni si dividono in due rami. Il primo, a cui appartenne Jean II portava il titolo di « duc de Bourbon e d'Auvergne » ed eventualmente anche quello di « connétable de France »; il secondo, dei conti di Montpensier, aveva il titolo di « dauphin d'Auvergne ». Dunque nel secolo XV soltanto un « duc de Bourbon et d'Auvergne » poteva diventare « connétable », e non un membro del ramo dei conti di Montpensier, cui spettava il titolo di « dauphin d'Auvergne » e che erano semplicemente « de Bourbon » e non « ducs de Bourbon ». Ma nessuno in quel tempo poteva portare il titolo di « connétable » e di « dauphin d'Auvergne ». Perciò l'iscrizione, così come l'abbiamo sott'occhio, contiene un errore, commesso o da Benedetto o dal Mantz nel decifrarla. In ogni modo, il personaggio cui il pittore dedica il suo quadro non può essere Jean II, che non era « dauphin d'Auvergne » (queste parole dell'iscrizione sono chiare e nitide), ma va cercato nel ramo dei conti di Montpensier. Ebbene, questo Borbone dev'essere Gilbert de Bourbon, conte di Montpensier, dauphin d'Auvergne, signore di Mercœur e di Combrailles. Nato nel 1448, sposò nel 1481 Clara di Gonzaga, accompagnò, circostanza importantissima per noi, Carlo VIII in Italia, come « lieutenant général du roi », fu nominato vicerè di Napoli, e fuggito dall'Italia, morì a Gouzzoles nel 1496. Inoltre il Marillac ci dice che la Chiesa di Aigueperse era stata fondata dal padre di Gilbert, Louis I, e che Gilbert stesso con sua moglie e suo figlio Louis II vi sono sepolti. E il Mantz riferisce che secondo una antica tradizione il quadro di Benedetto proveniva dal Castello di Montpensier, proprietà di Gilbert.

Tutto questo insieme di fatti ci sembra dimostrare che debba essere stato Gilbert De Bourbon a dar l'incarico a B., conosciuto nel '91 a Firenze, di recarsi nell'Auvergne, ove eseguì, o per il Castello di Montpensier o per la Chiesa di Aigueperse, fondata dal padre di Gilbert, il nostro quadro. E l'errore di Benedetto nel dire Gilbert «comètable» può essere frutto così di confusione di titoli come di adulazione.

(4) O. MUENDLER, *Essai d'une analyse critique des tableaux italiens du Louvre*, 1850, p. 95-7. E. JACOBSEN, *Die italienischen Gemälde im Louvre*, «Rep. f. Kunstw.» 1902, pag. 191. SEYMOUR DE RICCI, *Description raisonnée des peintures du Louvre*, 1913, I, pag. 72.

(5) *Firenze antica e moderna* (1790, VII, 369), la *Guida al Forestiero* (1790, p. 219), l'*Antiquario Fiorentino* (1765, pag. 230), il *Ristretto delle cose più notabili della Città di Firenze* (1745, p. 137 e v. edizioni successive) la dice «opera del Grillandaio», Il RICHA (*Chiese Fiorentine*, 1761, t. IX, p. 26) la dà a «Michele e Ridolfo Grillandai», confondendola probabilmente con la Salita al C. di Ridolfo Ghirlandaio, appunto per l'altare Antinori nella chiesa di San Gallo, donde, questa distrutta per l'assedio di Firenze del 1529, passò a Santo Spirito (è, ora, nella National Gallery di Londra). Le due Salite al Calvario di Benedetto e Ridolfo Ghirlandaio furono quindi per molti anni, anzi per secoli, nella stessa chiesa, e ciò spiega la confusione del Richa. Il quadro del medesimo soggetto attualmente sull'altare Antinori a Santo Spirito è di Michele di Ridolfo Ghirlandaio e proviene dalla chiesa della Crocetta, come gentilmente mi comunicò Padre Bellandi. Asportato, con la Salita al C. di Benedetto, durante l'invasione napoleonica, fu probabilmente scambiato con questa, quando se ne chiese la restituzione. Comunque il dipinto di B. fu portato a Parigi nel 1812 (*Notices des tableaux des écoles primitives*, 1811, p. 50) e ivi lasciato nel 1815 dai commissari fiorentini.

(6) La Salita al Calvario di B. Ghirlandaio, per la prima volta nella pittura fiorentina del '400, mostra il sudario della Veronica, certo ripreso da un quadro di scuola d'oltralpe, ove è frequente il motivo. La nostra Salita al C. rimonta nelle sue parti essenziali alla tavola di Simone Martini, ora al Louvre, che le trasmise anche alle miniature del duca di Berry e in generale alla pittura d'oltralpe (E. MALE, *L'iconographie française et l'art italien* in «Revue de l'Art anc. et mod.» 1920, 81. Per i rapporti iconografici tra l'arte italiana e la nordica v. anche H. SEMPER, *Zur Kreuzabnahme des Bamberger Flügelaltärchen im National Museum von München*, «Monatsh. f. Kunstw.» 1910, p. 71-76). Nell'arte fiorentina del sec. XV, l'Andata al Calvario è rarissima e ripete lo schema tradizionale dell'arte bizantina e del '300, senza la figura della Veronica (Beato Angelico, Museo di San Marco; sfondo della Deposizione attr. al Botticini, nei magazzini degli Uffizi, fot. Alinari, n. 137). Benedetto deve aver quindi tolto la sua Veronica col Sudario da un quadro fiammingo o tedesco, così come il tipo facciale del Cristo. Lo SCHMITZ (*Die deutsche Malerei*, 1917, II, p. 101), crede che l'origine della rappresentazione sia da ricercare nella miniatura francese. CURT GLASER (*Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei*, «Zeitschr. f. bild. Kunst» 1914, p. 153) la rivendica alla scuola padovana dello Zevio e dell'Altichiero, ciò che sarebbe confermato dal trovarla negli affreschi trecenteschi di Sant'Agostino a Rimini («Burl. Mag.», 1925, XLVI, p. 8), mentre non s'incontra nelle miniature francesi anteriori al 1400. Sembra che il motivo del Sudario di Cristo che si trova già in miniature e avori carolingi e ottoniani, al quale alcuni secoli dopo viene aggiunta la figura della Veronica, sia stato tolto dalle rappresentazioni drammatiche della Vita e Passione di Nostro Signore (Paul WEBER, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst*, 1891, p. 33, TSCHEUSCHNER, *Die deutsche Passionbühne und die deutsche Malerei des 15 und 16. Jahrh.* etc. «Rep. für Kunstw.» 1901, pag. 508-510. E. MALE, *Le renouvellement de l'art par les mistères*, ecc. «Gaz. B.-A.» 1904, t. 31, pag. 89 e segg. DETZEL, *Christliche Ikonographie*, 1896, II, pag. 666-8. C. PEARSON, *Die Fronica*, 1887, E. MALE, *l'art réligieux de la fin du moyen âge en France*, 1922, p. 64, nota 5). La rappresentazione del Sudario di Cristo senza la figura della Veronica si trova qua e là nell'arte fiorentina del '400. (Peduccio di Simone di Martino Ferrucci, al Bargello; nel verso di un disegno agli Uffizi (categoria I n. 87) forse di Pier Francesco Fiorentino (Ber. n. 551); in qualche miniatura di Gherardo e Monte, etc.)

(7) Il VASARI (MILANESI, III, p. 133) attribuisce il Passaggio del Mar Rosso, in luogo dell'Adorazione del Vitello d'oro, a Cosimo Rosselli. A Domenico Ghirlandaio e alla sua scuola, lo danno l'ULMANN (*Piero di Cosimo*, «Jahrb. d. preuss. Kunsts.» 1896, p. 51 e segg.), lo KNAPP (*Piero di Cosimo*, 1899, p. 21-22), lo HORNE (*Sandro Botticelli*, 1908, p. 91), il BURCKHARDT (*Der Cicerone*, 1911, parte II, vol. III, p. 711) e il KUEPPERS (*Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandaio*, 1916, p. 93, nota 92). A Domenico Ghirlandaio e Piero di Cosimo, l'assegnano lo SCHMARSOW (*Melozzo da Forlì*, 1886, p. 218, segg.) e A. GRONER (*Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken* «Zeitschr. für bild. Kunst» 1906, p. 231). Lo STEINMANN (*Der Durchzug durchs Rote Meer in der Sixtinischen Kapelle*, «Jahrb. d. preuss. Kunsts.» 1895, p. 176 e segg.; e *Die Sixtinische Kapelle*, 1901, vol. I, pag. 432 e segg.) e il KALLAB (*Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrh.* etc. «Jahrb. der kunsth. Samml. d. Allerhöch. Kaiserh.» 1900, p. 73-5), lo dicono di Piero di Cosimo e d'un ignoto scolaro del Rosselli. Il CAVALCASELLE (*History of painting in Italy*, 1911, IV, p. 568), seguito dal LORENZONI (*Cosimo Rosselli*, 1921, p. 36-7), lo dà a Cosimo Rosselli; il BERENSON (*The florentine painters of the Renaissance*, 1896, p. 128; 1908, p. 165) prima a Cosimo Rosselli, poi a Piero di Cosimo; il VENTURI (*Storia dell'Arte*,

ecc., VII, parte I, pag. 581-86) a Fra Diamante.

(8) A. GRONER, op. cit., 163 segg., 183 segg., 227 segg.

(9) Pubblicato dallo STEINMANN, *op. cit.*, Vol. I, p. 634.

(10) Questi rapporti furono già notati dall'Ulmann nel suo *Piero di Cosimo*.

(11) La testa del giovane accanto a quella di Domenico Ghirlandaio è assai probabilmente il ritratto di Benedetto che allora aveva 23 anni.

(12) Lo rende evidente un paragone di queste tre scene con la folla di ebrei che si avvia su un sentiero montuoso verso il fondo a sinistra del Passaggio del Mar Rosso. Sono di rapida fattura, tirate via lestamente, con quell'ammassarsi e aggrovigliarsi di figure accalcate che tradisce l'incapacità dell'artista a disporre con chiarezza una composizione, e che emerge lampante specie nella Sommersione dell'esercito del Faraone. Lo STEINMANN (op. cit. vol. I, p. 452) e il KALLAB (op. cit. p. 75, nota 1) hanno già notato che le dette parti del Passaggio e le tre scenette dell'Ultima Cena sono di uno stesso pittore.

(13) P. SCHUBRING, *Cassoni*, 1923, Vol. I, p. 122 e 301, n. 344.

(14) C. LOESER, *L'art italien au Musée des Arts decoratifs*, «Gaz. des B.-A.», 1908, t. 40, p. 406.

(15) B. BERENSON, *Catalogue of collection John G. Johnson*, Philadelphia, 1913, I, p. 35-6.

(16) Pubblicati da G. M. VALGIMIGLI (*Dei pittori e degli artisti faentini dei sec. XV e XVI*, 1869, p. 20-23).

(17) G. RICCI, *Un gruppo di quadri di G. B. Utili*, «Rivista d'arte», 1906, p. 141.

(18) G. CAROCCI, *Il Comune di S. Casciano in Val di Pesa*, 1892, p. 39.

(19) MESSERI e CALZI, *Faenza nella Storia e nell'Arte*, 1909, 332.

(20) MESSERI e CALZI, *op. cit.*, 535.

(21) Questo quadro proveniente dalla Chiesa di San Domenico del Maglio di Firenze fu dato dal VASARI (ed. MILANESI, III, 365-6) come del Verrocchio. Il BERENSON lo assegna all'Utili, il KUHNEL (*Francesco Botticini*, 1906, p. 18-9) al «Compagno del Botticini», il VENTURI (*I quadri di scuola italiana della Galleria Nazionale di Budapest*, «L'Arte» 1900, p. 238) a «un verrocchiesco meschino, senza luce di bellezza, grossolano nel disegno»; il CHIAPPELLI (*Il Verrocchio e Lorenzo di Credi a Pistoia*, «Boll. d'Arte» 1925, p. 61) lo ritiene «forse un lavoro giovanile del Verrocchio pittore». Secondo il catalogo della Pinacoteca di Budapest, redatto da Gabriel von Térey, il MACKOWSKY l'attribuisce al Botticini (1471 circa), il MULLER-WALDE al Verrocchio, il LANGTON DOUGLAS alla bottega del Verrocchio, mentre il CAVALCASELLE crede la composizione del Verrocchio, l'esecuzione di un allievo.

(22) Il FRY (*On a Florentine picture of the Nativity*, Burl. Mag.», 1905, VII, 70-5), identifica l'autore della Natività Spezdon con quello della Madonna col Bambino nel K. F. Museum di Berlino (104 A; ripr. in H. POSSE, *Die Gemäldegalerie* der K. F. M. 1909, I, p. 41). L'ipotesi è insostenibile per la profonda differenza nel modellato delle carni, nel trapasso dei colori e nella concezione del paesaggio. Il quadro di Berlino, appartiene invece (KUHNEL, *op. cit.*; p. 57) al pittore del Tobia con Raffaello nella Galleria Nazionale di Londra, detto dal Kühnel «Pseudo-Verrocchio» (*op. cit.*, tav. XIV).

(23) S. REINACH, *Répertoire de peintures*, 1905, I, 112, p. 142.

(24) *Les anciennes écoles de peintures, dans les palais et collections privées russes*, etc. Bruxelles, 1910, p. 28-29.

(25) KUPPERS, *Die italienischen Gemälde des Kestner-Museums zu Hannover*. «Monatsh. f. Kunstw.» 1916, p. 129.

(26) A. MUNOZ, *Pièces de choix de la collection du Comte Grègoire Stroganoff*, Rome, 1912, tav. XVIII, p. 26.

(27) T. BORENIUS, *Pictures by the old masters in the Library of Christ Church Oxford*, 1916, tav. XV, p. 30.

(28) S. REINACH, *op. cit.* IV, p. 519, n. - FOCILLON, *Le Muséum de Lion*, p. 9.

(29) B. BERENSON, *op. cit.*, p. 35, ripr. p. 265.

(30) CARLO GAMBA, *La Ca' d'Oro e la collezione Franchetti*, «Boll. d'Arte», 1916, p. 326.

(31) Ecco l'elenco delle opere di questo scolaro di Benedetto Ghirlandaio: il tondo con la Madonna e il Bambino, già di proprietà del Dott. Ugolino Crescenzi di Siena, attrib. dal RICCI all'Utili (ripr. «Rivista d'Arte», 1906, pag. 138); la Madonna in atto di adorare Gesù nella Christ Church Library a Oxford (n. 41), data all'Utili (ripr. BORENIUS, op. cit. tav. XVI); la Pietà e la Madonna col Bambino, S. Giovanni e S. Antonio da Padova, nella Pinacoteca Faentina (fot. Cattani), entrambi ascritti ad Andrea Utili. (di Andrea Utili non si conosce che il nome, in un atto notarile del 19 nov. 1492, VALGIMIGLI, *op. cit.*, p. 384 e 485. Nella Sagrestia del Duomo di Faenza esiste un'altra Pietà, attribuita ad Andrea Utili, quasi identica a quella del Museo, MESSERI E CALZI, *op. cit.*, p. 549); il quadro rappresentante la Vergine in atto di allattare il Bambino, adorato da S. Giovannino e due putti, presso il Rag. Bettinelli di Bergamo (fot. Taramelli, Bergamo); il quadro attribuito dal Ricci all'Utili nel Museo Civico di Ravenna (ripr. «Rivista d'Arte», 1906, pag. 141); gli affreschi del Tabernacolo di Maiano presso Firenze, attrib. dal GIGLIOLI («Boll. d'Arte», 1916, 83-86) all'Utili; la pala d'altare, molto sciupata dalle intemperie, nella Pinacoteca di Faenza, recante la Madonna col Bambino in trono con due santi dell'ordine francescano ai lati, attribuito all'Utili (fot. Cattani); e finalmente, la Madonna col Bambino seduta dinanzi ad un parapetto marmoreo nella Sagrestia nella Chiesa di Santa Maria Maggiore a Firenze (*pag. 730*), assegnata dal Ricci ad un aiuto di G. B. Utili, dal Kühnel al Compagno del Botticini e dal Berenson al Botticini stesso. Il modello, al quale si è ispirato lo scolaro di Benedetto pel quadro di S. Maria Maggiore è la tavola del Poldi-Pezzoli, come dimostra l'atteggiamento della Madonna, rimasto

press'a poco invariato, e il fondo paesistico, simile a quello della Natività Stogdon.

(32) Vedi: P. BACCI, *Documenti Toscani per la storia dell'arte*, 1912, Vol. II, pag. 114-35. - TANFANI-CENFOTANTI, *Notizie di artisti*, Pisa, 1897, pag. 144-7, 436-7.

(33) Opere dipinte nella maniera di Ghirlandaio, ma che esitiamo per differenza di stile ad attribuire al suo scolaro sono: la Madonna in trono col figlio, Faenza, collezione Castellani (ripr. MESSERI e CALZI, *op. cit.*, pag. 505); la Crocifissione con Santi, Oxford, Galleria della Christ Church Library (N. 45) (ripr. BORENIUS, *op. cit.*, tav. XVIII); l'Assunzione di Cristo, Pisa, coll. Schiff-Giorgini (fot. Reali 707); gli affreschi del primo altare a sinistra nella Pieve di S. Donnino in Villamagna (CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, II, 472). Non conosciamo nè una Madonna della Coll. Johnson (N. 63), nè il Tobia con gli Arcangeli del marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai a Firenze, attribuiti all'Utili dal Berenson. L'Incoronazione di Carlo V, in una coppa del Museo Civico di Bologna, data all'Utili non è ne sua, nè della sua scuola (ripr. in ARGNANI, *Ceramiche Faentine*, 1899, tav. XVIII). Non sappiamo se esistono ancora gli affreschi e la tavola nella Badia di S. Reparata (Marradi) dati dall'ARGNANI (*La Pinacoteca di Faenza*, p. 9) all'Utili, nè che sia della tavola con la Madonna adorante il figlio, già del sig. Butler (Londra) dal Kühnel data al «Compagno del Botticini», il quale si identifica, come abbiam visto, con B. Ghirlandaio. Il supposto ritratto di Louis II de la Trémouille del Museo di Chantilly, dato a B. Ghirlandaio, è di Sebastiano Mainardi. La Vergine col Bambino e SS. Bartolomeo e Stefano della Vaticana dato all'Utili, è del «Maestro di S. Miniato» (BERENSON, *Catalogo della collezione Johnson*, 23-4, studio che il KESSLER scrivendo del «Maestro di S. M.», Burl. Mag. 1925, XLVI, p. 230-35, sembra ignorare). Dello stesso è la Madonna col Bambino di Besançon (fot. Girandon), dal Berenson data all'Utili, e la Madonna col Bambino del Bigallo a Firenze dal RICCI data a un aiuto dell'Utili («Rivista d'Arte», 1904, pag. 217).

(34) Quest'arido elenco è il frutto di lunghi ed accurati studi che ci han condotti a vedere finalmente chiaro nell'aggrovigliato problema della scuola del Ghirlandaio, con la ricostruzione dell'attività artistica non solo di Benedetto, ma pure di David Ghirlandaio e del Mainardi, di cui ci occuperemo tra breve. Oltre le pitture riprodotte nel testo appartengono a Benedetto Ghirlandaio: Affreschi: Cappella Sassetti in S. Trinita: nell'affresco sopra la Cappella forse la donna a destra presso il cornicione finto e a sinistra quella del guerriero; nelle Storie di S. Francesco i fondi paesistici, popolati da gustose macchiette di genere, di sapore fiammingo. — Coro di S. M. Novella (1480-90): intieramente di sua mano oltre la Strage degli Innocenti, il Banchetto d'Erode, S. Giovannino che parte per il Deserto e la Morte di S. Pietro martire (nella figura del giovane sdraiato per terra nella Strage degli Innocenti (*pag. 733*), e nel carnefice che sta per uccidere S. Pietro Martire, Benedetto dimostra di conoscere gli affreschi di Luca Signorelli nel Duomo di Loreto, dipinti intorno al 1480); nello Sposalizio della Vergine le figure a destra, tranne quella di S. Giuseppe, e le due fanciulle accorrenti a sinistra; nella Presentazione al Tempio, della Vergine, le figure sotto il portico e, nel fondo, la veste della donna all'estrema sinistra, i due fanciulli in primo piano; nell'Adorazione dei P. le figurine nel fondo ai due lati; nella Visitazione i due uomini armati che escono dalla porta di destra e quelli che si sporgono dal parapetto; nella Predicazione di S. Giov. le donne sedute a sinistra e i quattro giovani a destra; in Zaccaria cacciato dal Tempio, il sacerdote e i due giovani; nella Natività di Maria le due piccole figure di Anna e Giovacchino; in Zaccaria che scrive il nome del Neonato, le due figure nel fondo a sinistra e forse le tre fanciulle ritte dietro Zaccaria. — Cenacolo di S. Marco a Firenze: il secondo Apostolo a destra del Cristo, S. Pietro, e il secondo e quarto apostolo a sinistra. — Pitture su tavola: il fondo paesistico col corteo dei Magi nella Natività della Cappella Sassetti (1485); nell'Incoronazione della Vergine di Narni (1486) alcune teste; l'esecuzione del tondo con l'Adorazione dei Magi agli Uffizi, su disegno di Domenico (1486: nel fondo è la veduta di Venezia con isole della laguna e all'orizzonte i colli Euganei; J. GILBERT, *Landscape in Art before Claude and Salvator Rosa*, 1885, p. 206. Incomprensibile come FESCHER, *Die Malerei der R. in I.* 1922, v. 1, 150, dica che questa città sia Sinigaglia. Un'altra veduta di Venezia di Benedetto è nei tondi del Mainardi a Napoli e a Parigi insieme con quello di Ravenna). — Nell'Adorazione dei Magi agli Innocenti (1488) è di B. la profusione di gemme e perle nelle vesti, i due pastori dietro il muricciuolo della capanna e nel fondo la città di Sinigaglia (ZUCKER, *Raumdarstellungen und Bildarchitekturen im flor. Quattrocento*, 1913, p. 125). — Nella Giuditta del K. F. Museum di Berlino (1489) il fondo e la veste della fantesca. — Nella Visitazione al Louvre (1491), nelle tavole di Volterra (1492 circa) e di Rimini (1493) il fondo paesistico. Per ragioni che qui non possiamo esporre crediamo di dover attribuire a Benedetto il Codice Escurialense, (EGGER, *Codex escurialensis* etc. 1905-6, 2 Vol.) e probabilmente le miniature di due codici Laurenziani con l'Eneide (Plut. 39, 6) e il «De Moribus» di Giovanni Nesio (Plut. 77, 24). (D'ANCONA, *La miniatura fiorentina* 1914, II, N. 661 e 893).

(35) Lo SCHMARSOW, (*op. cit.*, pag. 234-5) e il KUPPERS (*op. cit.* pag. 56) ammettono pure la cooperazione di due pittori negli affreschi della Sala dell'Orologio. Le figure di Decio, Scipione e Cicerone appartengono a David Ghirlandaio. Per l'influenza del Perugino su la composizione degli affreschi della Sala dell'Orologio vedi: FISCHEL, *Die Zeichnungen der Umbrer*, «Jahrb. d. preuss. Kunsts.», 1917, pag. 40-41.

DUE TAVOLINE DA LETTO DEL CINQUECENTO.

M'è grato far conoscere ai lettori di « Dedalo » due piccoli capolavori della nostra arte del legname. Due tavoline da letto, esemplari rarissimi: anzi, a mia conoscenza, unici (*pagg. 741-43*).

A che cosa servissero, si può desumere dal quadro di Alessandro Allori nella chiesa di Santa Maria Nuova a Cortona, con la Nascita della Vergine (*pag. 741*). In questo dipinto stracolmo, campionario domestico di persone e di cose, miniera inesauribile d'informazioni per la storia del costume e della suppellettile casalinga, una servente porta già apparecchiata a Sant'Anna puerpera una di quelle tavoline. E poichè le due qui riprodotte sono evidentemente non semplici oggetti d'uso, ma di lusso, potremmo senz'altro chiamarle « tavoline da partoriente »: fatte per esser messe in bella mostra durante i « petits soupers » e i piccoli ristori che la degente, tutta parata a festa, prendeva nei giorni di migliorìa, quando le amiche festose e ciarliere venivano a farle visita e a rimetterla al corrente dei pettegolezzi della città. E sarebbero un arredo da porre a confronto e a pari dei « deschi da parto », di cui tanti esempi ci ha lasciato il Rinascimento. Dal denominarle senz'altro « tavoline da partoriente » mi trattiene il pensiero che probabilmente furono adoperate anche dalle convalescenti (cose da donne mi sembrano di sicuro) di vere e proprie malattie. Ma non doveva essere il loro più autentico e più frequente uso.

Si può pensare che ne sieno esistite anche nel quattrocento o prima, se pur non così sontuose; sebbene alle mie ricerche in inventarii, tra pitture e miniature niente di sicuro sia resultato. O forse si usavano piuttosto dei vassoi? Ci potrebbe indurre a supporlo il fatto che la prima delle nostre ha le gambe ripiegabili in dentro, come si vede anche dalla riproduzione.

La loro età dev'essere di verso il 1560 o 70. Daterei all'incirca di quest'anno la più nuda e pura, di struttura architettata, fiorentina senza dubbio. Essa mostra, accentuati, alcuni di quei caratteri e moduli formali che a Firenze si posson chiamare vasariani: intorno ai quali mi sono trattenuto in un altro scritto (« Dedalo », anno II, fasc. V), a cui rimando per i riscontri e la dimostrazione. Qui mi sembrano ingrossati e ispessiti; e che rivelino una tal larghezza salda di partiti costruttivi e una tale già ottusa sensibilità per le squisitezze minute del particolare decorativo, da allontanarci di qualche poco dal medio secolo. Ma ci consiglia di non scendere ancora più verso il secolo nuovo il delicato, sottile e, in confronto de' piedi, quasi arcaico ornato nell'orlo e nel bordo del piano. E tutto il noce è lumeggiato d'oro, come avrebbe potuto fare in un bronzetto un orefice.

Veneziana è l'altra. Vi soverchia, come è istinto di quell'arte, la decorazione su la struttura; e ne' molti risalti dell'intaglio, l'oro delle lumeggiature gioca un gioco più

ARTE FIORENTINA DI CIRCA IL 1570: TAVOLINA DA LETTO
FIRENZE, COLLEZIONE PRIVATA.

ARTE VENEZIANA DI CIRCA IL 1560: TAVOLINA DA LETTO.
FIRENZE, COLLEZIONE PRIVATA.

FIANCO DELLA PRECEDENTE

ALESSANDRO ALLORI: NATIVITÀ DELLA VERGINE.
CORTONA. SANTA MARIA NUOVA.

PARTICOLARE DELLE DECORAZIONI DELLA SALA DEL SENATO NEL PALAZZO DUCALE DI VENEZIA.

ricco. Gli elementi architettonici sbocciano istintivamente in fioriture ornamentali: e que' pochi che sopravanzano, ridotti a niente altro che ornato anch'essi, si mescolano e consònano senza falli cogli elementi scultorii. Arpie, chèrubi, mascheroni, bende e gli onusti festoni di padovana e mantegnesca memoria, compongono d'impeto e di buon accordo, specie nei fianchi, un « assieme » e un « fortissimo » corale.

V'è parentela, se non erro, con gli intenti decorativi di alcune ben conosciute decorazioni veneziane, per esempio quelle della Sala del Senato nel Palazzo Ducale (*pag. 745*), a' cui legni lavorò Cristoforo Sorte nel tardo cinquecento. Qualche riscontro potrebbe anche esser ritrovato nei bronzi della cerchia artistica d'Alessandro Vittoria. Ma la freschezza del modellato e il gusto libero dell'intaglio nell'affondare e mordere dentro il legno come in un frutto polposo, hanno ancora un tal sapore sansovinesco che mi persuadono a dire: 1550. O, al più, 1560.

LUIGI DAMI.

COMMENTI

Sul TINTORETTO abbiamo, finalmente, un libro italiano, composto con molta industria da Mary Pittaluga (Bologna, Zanichelli, 1925). È da lodare intanto che in luogo di stemperare in un disteso e lungo discorrere la materia informativa, essa sia raggruppata stringatamente, e pur minuziosa ed esatta, in due elenchi cronologici, la Vita e le Opere, che accolgono anche le indicazioni delle fonti bibliografiche particolari. Chi ha voglia di notizie spicciole può cercarle agevolmente nei due repertori; e le troverà abbondanti. Una sola manchevolezza di informazione dobbiamo lamentare: nella riproduzione dei dipinti. Essa è scarsa e soprattutto di una insopportabile insufficienza per la piccolezza delle immagini, ridotte a pochi centimetri quadri anche se si tratti di vastissime tele. La prima opera italiana su Jacopo Tintoretto meritava che a complemento, più che a corredo, del testo fosse data per esteso, e in modo degno, la illustrazione dell'opera del pittore.

Nella parte prima del volume la signorina Pittaluga ha tracciato una acuta storia della tradizione critica intorno al Tintoretto e dato un saggio sopra l'arte di lui. La quale, secondo l'autrice, trova il suo fulcro e la conquista dei valori massimi nella risoluzione di un problema che fatalmente s'era imposto a tutti i pittori veneziani del cinquecento, anche a Tiziano, per contrastanti, intransigenti ed evadenti ne fossero state le soluzioni: la relazione e la possibile coesistenza di forma e colore. Il Tintoretto, dopo rapide esperienze nelle quali la conciliazione era stata raggiunta, ma a volta a volta con un predominio tizianesco, cioè di colore (Miracolo di San Marco dell'Accademia) o con un predominio michelangiolesco, cioè di forma (Giudizio finale di S. M. dell'Orto), s'era persuaso, d'istinto se non teoricamente, della fondamentale antitesi dei due termini, e l'antitesi aveva superata, prima del Caravaggio, nel predominio dato ad un terzo elemento stilistico, il luminoso, in attuazioni sempre più intime e travolgenti, dalle tre tele del Trasporto, Seppellimento e Ritrovamento del corpo di San Marco, fino agli estremi capolavori della sala inferiore della Scuola di San Rocco.

Crediamo nella sostanza il problema giustamente impostato e giustamente risolto. Ma forse l'autrice ha condotto la sua indagine con qualche astratta secchezza di pensiero e di stile. Cosicchè ci sembra, per esempio, sia antistorico il condensare e rappresentare il dramma della pittura veneta nello scorcio rigido di quel famoso problema di forma-colore, che sarebbe giunto insoluto al Tintoretto. Se così fosse, nella scala dei valori storici se non di quelli estetici, Tiziano non sarebbe che un antecedente, e il risolutore Tintoretto il culmine di tutta la pittura veneziana. Forse più umano è dire che di quel problema ogni artista grande dette la sua soluzione, così Tiziano, come Michelangelo, come il Tintoretto, come il Veronese, magari negando intransigentemente uno dei termini. Tanto più che anche la soluzione del Tintoretto non è soluzione, nel senso dialettico: è piuttosto una trasformazione e una trasfigurazione. Secondo la stessa autrice alla miracolosa e autentica soluzione del problema di forma-colore il Tintoretto arrivò in un punto solo, nelle allegorie dell'Antichiesetta del Palazzo Ducale. Ma fu quasi per caso e d'eccezione: quelle opere non trovano una sistemazione logica nello sviluppo unitario dell'arte tintorettesca.

Questa riduzione della pittura del Tintoretto, alle pure essenze figurative che l'autrice, io credo, se avesse potuto avrebbe volentieri espresse in formule chimiche, dà qualche volta l'impressione che gli schemi faccian velo alla calda e cordiale comunione con l'opera d'arte; che troppo, sempre, si giostri in campo chiuso con i soliti ingredienti, forma, colore, luce; ciò che ha il suo riflesso naturale anche in una uniformità e monotonia d'espressione. Chi conterà le volte che in quelle pagine ricorrono le parole superamento e svalutamento, sempre s'intende della forma e del colore a opera della luce?

Ma di contro bisognerebbe, e qui non possiamo, indicare tutte le felici osservazioni generali e particolari, come quella sul linearismo tintorettiano, o quelle, che avrebbero potuto essere più calcate, nelle sue novità compositive. E il difetto sopra accennato più che proprio dell'autrice è del tempo e di tutti noi, che esasperati di sottigliezze inquisitive, nello sforzo di capire e chiarificare sempre più addentro, troppo ci siamo fatti cervello solo e disumanati in un troppo arido gioco mentale. Non gioverà forse alla stessa intelligenza riaffondare le radici nell'*humus* sentimentale e affettivo da cui l'opera d'arte nasce e senza il quale la vita dell'uomo e delle sue opere non pulsa mai piena ed intera?

Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

RELIQUIARIO DI SANTO STEFANO
GENOVA, SANTO STEFANO.

IL RELIQUIARIO DI SANTO STEFANO A GENOVA.

Il corpo di Santo Stefano primo martire — narra nella *Leggenda* il Beato Jacopo da Varagine — fu ritrovato, nel settimo anno del regno di Onorio, da un prete nominato Luciano, che più volte in sogno era stato incitato da un certo Gamaliele a ricercare in Gerusalemme la Salma del Diacono per onorarla. Il corpo fu trasportato poi a Roma e un braccio fu donato alla città di Capua. Come sia pervenuta la mano sinistra del Protomartire a Genova si ignora, poichè l'annalista Caffaro nulla riferisce in proposito, e l'avvenimento non è tramandato da leggende popolari.

La Chiesa di Santo Stefano in Genova conserva, in una forma d'argento, la mano del Santo, custodita in un reliquiario romanico di argento dorato e istoriato a sbalzo, racchiuso, questo, a sua volta in un cofano di legno e metallo decorato da pitture narrative. Sono rappresentate nel primo cofanetto l'Istituzione del diaconato e l'Ordinazione del Santo; quindi, con altre immagini, il martirio del Santo e la sua assunzione. Un medioere pittore, ancora bizantineggiante, della fine del secolo XIII o del principio del XIV ha poi riprodotto sul cofano che contiene il reliquiario le stesse figurazioni.

Mentre nel cofano romanico i dodici apostoli esprimono simbolicamente la istituzione del diaconato e la ordinazione del Santo, nel secondo l'artista effigia tali scene al modo naturalistico della pittura narrativa del tempo: gli apostoli impongono qui le mani sul capo di Santo Stefano. Il pittore in uno dei lati di questo cofano ci offre un documento pittorico che indubbiamente si riferisce alla traslazione della mano. Seguita da due ancelle è qui effigiata una dama con il mantello di ermellino sulle spalle, inginocchiata anch'essa in atto di offrire la mano del Santo: un monaco benedettino, indossante la pianeta, accoglie il dono per deporlo su un altare ai lati del quale sono due monaci.

Scrive uno storico genovese come Teodorina d'Oria avesse ornato di un filo di perle preziosissime la reliquia. Non sembra però tale atto di tanta importanza da dovervisi la pittura riferire.

Il reliquiario si compone di una cassa lignea, rivestita di lamine d'argento dorato, con quattro sfere lisce ai piedi e con un coperchio a piramide tronca, arricchita di sfere scannellate, e nella parte terminale di busti e di una sfera in filigrana. La decorazione dei riquadri è in filigrana ingemmata nella parte anteriore e sul coperchio; a robusto sbalzo sugli altri lati. Le dimensioni sono: cm. 0.28 di lunghezza, cm. 0.15 di larghezza e cm. 0.13 di altezza.

In ogni lato sono sbalzate, come si disse, le figurazioni, chiuse in riquadri: i dodici apostoli seduti entro nicchie romaniche, tre sui lati minori e sei sul lato posteriore, essendo sul lato anteriore sbalzata la scena del martirio così come è descritta negli Atti degli Apostoli.

La composizione è distesa su un solo

ARTE ROMANICA - RELIQUIARIO DI SANTO STEFANO
GENOVA, SANTO STEFANO.

ARTE ROMANICA: RELIQUIARIO DI SANTO STEFANO.
GENOVA, SANTO STEFANO

GENOVA, SANTO STEFANO: COFANO IN LEGNO DEL RELIQUIARIO, SEC. XIV.

piano: le figure sono modellate con ingenuità veristica, simili un poco a quelle di certe miniature di inesperti artisti del secolo XII e XIII. Il feroce Saulo seduto su un masso approva la condanna di morte: un giudeo in piedi incita i tre testimoni che, secondo la procedura, dovevano eseguire la sentenza. Essi lapidano infatti il Santo inginocchiato invocante Cristo che gli appare benedicente, in uno squarcio di cielo. Brevi iscrizioni designano *Saulus*, *Judeus*, *SCS Stephanus* e il Cristo con la sigla IC XC.

Sul coperchio due angeli in volo, che ricordano gli schemi grafici dei mosaicisti dell'Italia settentrionale, elevano al cielo il Santo.

Negli altri lati sono angeli entro scomparti rotondi e la Vergine incensata da due angeli.

La parte terminale del coperchio era decorata anticamente di quattro busti dei quali due soli sono oggi rimasti, stilisticamente assai interessanti, che insieme con le listelle e la sfera in filigrana dimostrano con quanta preziosità sia stato poi compiuto il reliquiario. E' opera di artisti che in Genova lavoravano sulla fine del secolo XII o sul

principio del sec. XIII come si può arguire dal carattere stilistico delle immagini, dei fregi e delle lettere nelle iscrizioni.

In un inventario del 1327, pubblicato da uno storico genovese e redatto il 10 dicembre di quell'anno da due monaci, dopo la morte di Guglielmo abate di Santo Stefano, con altri numerosi arredi sacri è descritto il reliquiario con le seguenti parole:

Item capsietam deargentatam ed deauratam cum manu sinistra beati Stephani et una toaiola sirica.

Nell'inventario non c'è alcun cenno del cofano in legno che racchiude oggi il reliquiario. V'è una iscrizione interna che dice:

Serro manum Stephani Protomartiris irradiantem.

Miris magnificis ac multis auxiliantem.

ORLANDO GROSSO.

IL MUSEO BARDINI – III. MARMI E PIETRE.

Le sculture formano la parte più interessante del Museo Bardini, e benchè siano, in gran parte, allo stato di frammento, presentano singolari pregi sia per rarità che per bellezza.

Vi sono tra esse alcuni esemplari di scultura classica non contaminati da restauri, e numerosi avanzi dell'alto medio evo, usciti chi sa come dalle riduzioni e dai così detti ripristini di tanti venerandi monumenti. E vi son pure molti pezzi quattrocenteschi, prodotti di quell'arte fiorentina che seppe creare le forme più nobili e deliziose.

Di dove provengono queste sculture? Non si sa. Qualche rara notizia, raccolta da persone che ebbero domestichezza col Bardini, non basta per metterci sulla via sicura. Nè, salvo alcune eccezioni, queste opere portano impresso un chiaro segno di paternità, che permetta di risalire in qualche modo alle origini.

Tra le sculture antiche tre pezzi specialmente son da notare: un cippo etrusco, un frammento d'ara greca, un sarcofago romano. Il cippo, di carattere arcaico, coi suoi quattro leoni dalle maschere vigorose addossati agli spigoli, e le rappresentazioni di divinità infernali negli specchi, ricorda il cippo di Settimello che è nel Museo Etruscо di Firenze; soltanto vi manca il coronamento a forma di pina. L'ara, ridotta nei bassi tempi ad area di pozzo, ci presenta l'ombra d'un rilievo rappresentante una scena dionisiaca, ma un'ombra che esprime ancora tutta la squisita delicatezza dell'arte prassitelica (*pag. 755*). Il sarcofago è addirittura un capolavoro, che può assegnarsi al I o II secolo. Qui un meraviglioso partito decorativo s'imposta sulla maschera della Gorgone, possente, con lo sguardo fisso innanzi e un'incomparabile espressione d'accorata tristezza. Sulla fronte breve i capelli s'inalzano come fiammelle; la sagoma del volto è chiusa da un nodo di serpi. Due specchi scanalati, su cui si stendono le ali della Gorgone, isolano sapientemente la figurazione. Una maschera così

ARTE ROMANA DEL I-II SECOLO D. C.: SARCOFAGO ROMANO. - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

saldamente e semplicemente modellata, fa pensare a quella che orna la testa di baglio venuta dal lago di Nemi, ed anche all'altra, bellissima, che è sull'ara ornata di protomi d'Ammone, del Louvre, opere ambedue dello stesso periodo (*pag. 754*).

Nel medio evo il sarcofago accolse la salma di qualche cavalierotto provinciale, per il quale un povero scarpellino intagliò nelle fiancate lo stemma familiare.

Accanto alle sculture classiche troviamo numerosi esempi d'arte romanica: fusti di colonne, capitelli, leoni stilofori, rilievi figurati, un grazioso ambone pugliese impreziosito di musaici, tutti usciti dalla folla anonima di quei maestri di pietra rozzi e maldestri che ricercando faticosamente le sorgenti della grande arte, riuscirono a ricostituire i poteri plastici e a dar vita a uno stile possente, in cui tutti i motivi sono subordinati a maniere e scopi decorativi, e racchiusi nelle linee della costruzione architettonica.

Ecco le prime manifestazioni di quest'arte, semplici contrasti di superfici e d'incavi, e qualche saggio di quelle rudi rappresentazioni primordiali, nelle quali ignoti lapicidi si sforzarono di trovare forme e concetti, come in questa Adorazione dei Magi, scolpita sopra un capitello, che forse un giorno ornò il Duomo di Modena (*pag. 756*). O come nei due frammenti lucchesi con figure d'angioli inserite entro arcatelle fiorite, e di un re mago che trattiene il suo inverosimile cavalluccio, dove, pure attraverso il disegno rozzo e greve, spira un senso, di vita (*pag. 757*).

Ma ecco questo senso di vita divien largo nella figura della donna, personificazione della Carità, che porge il seno a due par-

ARTE GRECA DEL IV SEC. A. C.: ARA. - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

goli. (*pagg. 758-59*). Qui non siamo più dinanzi a tentativi di precisione plastica, ma ad un'opera di grande stile, in cui affiorano l'espressione e la vivacità di Giovanni Pisano. Tutto colpisce in questo gruppo, creato per ornare un timpano o una nicchia: il volume, la potenza, il sentimento, la rudezza grandiosa dei piani, le riduzioni convenzio-

CAPITELLO ROMANICO. - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

nali di forma per adattarlo al suo scopo puramente architettonico. Ma non è opera di un maestro del valore del Pisano: bisogna cercare un maestro vicino a lui, ma più rude e meno esperto di lui, forse Tino di Camaino.

Anche di questo bel gruppo s'ignora la provenienza. Da un antiquario mi fu detto che il Bardini lo comprò da un contadino di Rifredi, il quale l'aveva trovato sotterra nel podere. Non ho potuto accertare la notizia che, se vera, faciliterebbe l'identificazione del maestro.

Altri pezzi di scultura devono essere ricordati: un doccione in forma di bue, di un realismo così preciso che impressiona, e alcune lastre tombali, delle quali due del pieno quattrocento.

Sulla prima di queste, certamente scolpita da un lombardo, vediamo distesa una magnifica figura di cavaliere, tutto chiuso nell'armatura di ferro, con l'elmetto piumato posato accanto ai piedi. Chi sia? Mistero. L'epigrafe dedicatoria è stata accuratamente scalpellata, e sono stati pure scalpellati gli emblemi araldici che ornavano il cuscino posto sotto il capo del morto, e il contorno della lastra. Soltanto nel pomo

RILIEVO ROMANICO. - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

RILIEVO ROMANICO. - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

TINO DI CAMAINO (?): LA CARITÀ. - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

FINO DI CAMAINO (?): LA CARITÀ. - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

LASTRA TOMBALE DEL SEC. XV.
FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ARTE DONATELLESCA: LASTRA TOMBALE.
FIRENZE, MUSEO BARDINI.

BOTTEGA DI DONATELLO. STATUA PER FONTANA. - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

della spada è rimasto uno stemma, inquartato in croce di Sant'Andrea. Sarebbe forse quello dei Bagni di Mantova, che porta appunto l'inquartatura in decusse, d'oro e di azzurro? (*pag. 760*).

La seconda lastra è anche più bella. Qui il morto è un frate francescano, che appare disteso nella bara, nella quale sono ancora infitte le stanghe. Ha la faccia energica, sigillata dalla morte, rivolta leggermente verso il lato destro, le mani incrociate sul petto, i piedi scalzi. Ma che perfezione di stile, che bravura di disegno e d'esecuzione in questo schiacciato rilievo e in certe determinazioni naturalistiche, purtroppo logorate dai piedi dei fedeli. Sentiamo d'esser dinanzi a un'opera animata dallo spirito di un grande artista: si pensa alla lastra funeraria di Papa Martino V, che è a San Giovanni in Laterano e a maestro Simone che prima di

ARTE DONATELLESCA: RILIEVO IN PIETRA.
FIRENZE. MUSEO BARDINI

MICHELOZZO MICHELOZZI: BASAMENTO D'ALTARE.
FIRENZE, MUSEO BARDINI.

DESIDERIO DA SETTIGNANO - CAMINO DI PIETRA - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

MANIERA DI DESIDERIO DA SETTIGNANO. MENSOLA DA CAMINO - FIRENZE, MUSEO BARDINI

gettarlo in bronzo richiese il consiglio di Donato. Se non che qualche errore forse, come lo scorcio dei piedi non interamente riuscito, suggerisce di attenersi a un'attribuzione più generica, e di limitarsi a qualificare « donatellesco » il nostro rilievo (*pag. 761*).

Donatello torna ad esser presente, solo che si guardi questo allegro putto, che ornò senza dubbio la fonte di un orto medicco (*pag. 762*). Qui è ancora più evidente, anche attraverso l'ispirazione dall'antico, la maniera del sommo maestro fiorentino. Come è evidente in un rilievo di pietra, raffigurante la Madonna col Bambino (*pag. 763*). Stava esso sulla facciata d'una casa, da Santa Maria degli Ughi in Mercato Vecchio; e vi restò fino a quando la chiesa, rimontante al secolo VI, e la casa non furono abbattute nella barbarica demolizione di Firenze antica. Dopo, passò con gli altri rottami scampati alla rovina nel chiostro domenicano di San Marco; ora, ha trovato sede più adatta nel Museo Bardini.

Guastato dal tempo, corroso dalle pioggie e dai geli, insudiciato di tinteggiature dagli uomini, questo rilievo uscito dalla bottega del maestro, conserva tuttavia i segni peculiari della sua nobile origine, la naturalezza, la semplicità, il sentimento di altre opere note: la Madonna di casa Pazzi e la Madonna di Via Pietrapiena.

Dopo Donatello, Michelozzo. Si sa che Michelozzo lavorò lungamente per la Chiesa dell'Annunziata di Firenze: nel 1444 era capomaestro della nuova fabbrica della Chiesa, e iniziava la costruzione della Tribuna disegnata dall'Alberti. Pochi anni dopo, per suo consiglio, Piero di Cosimo de' Medici, affidava i lavori della Cappella della Madonna al fiesolano Pagno di Lapo Portigiani, venuto anche questo dalla bottega di Donatello.

Pagno scolpì le quattro colonne e la tra-

MANIERA DI DESIDERIO DA SETTIGNANO: FREGIO DI CAMINO
FIRENZE, MUSEO BARDINI.

CAMINO DI PIETRA DEL SEC. XV. - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

beazione di marmo, fece il pavimento di porfido, serpentino e granito, e ogni altra decorazione. Dell'opera sua, tutta pervasa di spirito michelozzziano, rimane il ricordo in un'iscrizione che ancora si legge: *Piero di Cosimo de' Medici fece fare questa hopera et Pagno di Lapo da Fiesole fu el maestro chella fece MCCCCIIL. Costo fiorini 4000 el marmo.*

Parlando di questi lavori di Pagno, il Vasari non fa cenno dell'altare della Cappella, ma si sa che un altare di marmo era stato messo sotto l'affresco della Madonna, ed un'apposita iscrizione ne certificava l'origine: *Petrus . Med . Cosmi . Joann . filius . sacellum . marmoreum . voto . suscepto . animo . libens . D. D. Anno MCCCCXLVIII idib . Martij.* Quest'altare posava sopra una base lavorata a modo di urna sepolcrale e su due pilastretti intagliati. L'urna, ornata di classici strigili, recava nel mezzo un medaglione col simbolo trifronte della Trinità. Quando nel 1600, Ferdinando I de' Medici fece fare da Egidio Leggi il nuovo altare d'argento, quello di marmo fu tolto e messo nella cappella di Santa Maria Maddalena. Ma quel simbolo trifronte sembra che desse da pensare: i profili fauneschi delle tre facce e gli strigili risentivano troppo dell'antico. Eran teste di santi sconosciuti, o di tre divinità infernali modernamente nimbate per coonestare l'uso cristiano?

Gli eruditi almanaccarono a lungo sul mistero di questa testa trifronte, che pure non era l'unico esemplare: un'altra si vedeva sull'altar maggiore di Santa Trinita; un'altra sulla porta della sala de' Capitani nel Palazzo di Parte Guelfa, e una terza ancora nel timpano del tabernacolo di Donatello e Michelozzo a Orsanmichele. Infine Urbano VIII, appena salito al trono pontificale, e fu nel 1623, si occupò di levar via l'abuso di questa rappresentazione del mistero cristiano, ordinando che si togliessero dalla vista e dalla venerazione pubblica tali figure. E così il nostro altare fu coperto da un paliotto, finchè nel 1885, rinnovandosi interamente la decorazione della Cappella della Maddalena, non fu di nuovo rimosso e abbandonato in un magazzino del Convento dell'Annunziata. Ed è di lì che è venuto al Museo Bardini [1] (*pag. 764*).

Il Vasari, come ho detto, non ne fa parola, e negli *Annali dell'Ordine de' Servi*, mentre si riporta l'iscrizione dedicatoria, si tace il nome dello scultore. Il quale non fu certo l'umile Lapo Portigiani, ma piuttosto Michelozzo di cui si ritrovan nel marmo le eleganze decorative e le erudezze formali. Basta osservare il San Giovanni di terracotta che il socio di Donatello modellò per l'Annunziata, per ritrovarvi le stesse caratteristiche fisionomiche delle tre facce del medaglione e la stessa tecnica del modellato [2].

Ed ecco l'arte, la delicatezza e la tecnica impeccabile del più giovine seguace di Donatello, nel frontone di un camino di pietra serena, dove, tra ghirlande, festoni di frutta e cherubini appare una leggiadra testa alata di donna, che è veramente della famiglia delle Madonne terrene scolpite da Desiderio da Settignano.

Il camino è completato con cornici, mensole e stipiti, le cui decorazioni non son certo uscite dalle mani di Desiderio (*pag. 765*).

Una bella mensola da camino, sulla quale un florido amorino spiega la vela della Fortuna, ci riporta all'arte di Desiderio e ci fa

« MAESTRO DELLA MADONNA PICCOLOMINI »: VERGINE COL FIGLIO. - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ARTE FIORENTINA DELLA FINE DEL SECOLO XV: PULPITO DI PIETRA. - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ARTE FIORENTINA DEL SECOLO XV. IMPRESA ARALDICA DI PIETRA. - FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ricordare il camino sanminiatese del Victoria and Albert Museum (*pag. 766*). Ed anche le forme di due graziosi putti alati che inghirlandano lo stemma di un altro frontone di camino, sembrano accarezzate da Desiderio (*pag. 767*). Questo frontone stava sul focolare di una vecchia casa da contadino, nel Parco delle Cascine. Quali vicende lo avevan ridotto laggiù?

Sopra un altro grande camino, ornatissimo di rilievi ispirati all'arte romana, troviamo lo stemma di Casa d'Este, inquartato con le aquile ad ali raccolte e i fiordalisi concessi da Carlo VII di Francia al marchese Niccolò III. E poichè nello stemma non v'è traccia delle chiavi pontificie, accordate nel 1471 a Ercole I da Sisto IV, e neppure dell'aquila imperiale concessa da Federigo III nel 1452, si può dedurre che il camino è lavoro della prima metà del secolo XV.

L'esuberanza degli ornamenti attesta che lo scultore non è fiorentino, e d'altra parte le discordanze evidenti fra architrave, mensole e stipiti fanno dubitare d'esser dinanzi a una ricomposizione, tanto più che l'architrave è scolpito nel travertino, le mensole nella pietra forte e gli stipiti a balaustro nella pietra bigia. Vero è che nel quattrocento non si badava a certe sottigliezze (*pag. 767*).

Un'altra Madonna che tiene in grembo il Bambino benedicente, la troviamo in un rilievo senese, della seconda metà del quattrocento. Sotto l'immagine è un'ornamentazione a festoni, che ha nel mezzo uno scudetto col lupo rampante.

Di questo rilievo si conoscono varie repliche, con leggere varianti, ma tutte un po' grevi e non immuni da difetti di forma. La più nota è quella che si trova a Siena, nel Palazzo Chigi: e perchè lì si vedono nello stemma i crescenti dei Piccolomini, l'ignoto autore ha derivato da essa la sua personalità, e si chiama il « maestro della Madonna Piccolomini ». Allo stesso ignoto si può dunque assegnare il marmo del Museo Bardini, senza approfondire la questione delle imprese araldiche, anche perchè il lupo rampante della Madonna Bardini ha tutta l'aria di un'aggiunta moderna (*pag. 769*).

Chiude la serie delle sculture del secolo XV un pulpito di pietra serena, pentagonato, con specchi fioriti di ornamentazioni a bassorilievo e limitati da pilastrini brunelleschiani. Ritengo che non sia il caso di far nomi di maestri illustri, perchè anche i semplici scalpellini di Majano e di Settignano sapevano illeggiadrire con squisita sensibilità tanto questi elementi chiesastici, quanto gli elementi destinati alla casa, le porte, i camini, gli acquai da sala (*pag. 770*).

Meriterebbero d'essere illustrati anche i mirabili stemmi trecenteschi e quattrocenteschi venuti da più parti d'Italia, o usciti dalla demolizione del Centro di Firenze. Mi limito a pubblicare una superba impresa quattrocentesca: quest'aquila schematica che è veramente un simbolo d'orgoglio e di vittoria (*pag. 771*).

ALFREDO LENSI.

(1) Vedi *Il Santuario della SS. Annunziata di Firenze*, [illegible] Storico-Illustrativa compilata da un religioso dei [illegible] Maria, Firenze, 1876.

(2) [illegible] to pezzo di scultura, come il frontone di camino che pare di Desiderio e come gli stemmi provenienti dal Centro di Firenze, non fa parte del lascito Bardini ma è un deposito del Comune.

ALCUNI QUADRI SCONOSCIUTI DI GIULIANO BUGIARDINI.

Giuliano Bugiardini è uno dei pittori più noti del Cinquecento fiorentino; ma per quanto la sua vita e le sue opere siano state descritte con assai garbo dal Vasari, non siamo ancora arrivati a una sicura conoscenza del suo sviluppo artistico. La difficoltà per giungervi dipende soprattutto dal fatto che il Bugiardini ha subìto, da parte dei suoi maestri molto differenti, influssi successivi, che non solo hanno variato i suoi modi d'espressione, ma anche modificato lo spirito della sua arte. Egli è considerato come un pittore di modesto ingegno, un brav'uomo che conosceva bene il suo mestiere, ma che non è mai stato sfiorato dalle ali di una musa ispiratrice. Egli si dimostra via via come imitatore di Piero di Cosimo, d'Andrea del Sarto, dell'Albertinelli, di Fra Bartolomeo, di Leonardo da Vinci, di Michelangiolo, tanto che opere sue sono state qualche volta attribuite ad alcuno di questi. Spesso egli non è che l'ombra di quelle grandi luci; e disgraziatamente non del loro spirito, ma del loro modo esteriore di comporre, del loro disegno, dei loro tipi. E su alcune opere del Bugiardini imitate da quei maestri e assai conosciute, a Firenze, a Torino, a Bologna, all'Ermitage di Pietrogrado, avremo l'occasione di tornare più giù.

L'idea che ci si fa generalmente dell'arte del Bugiardini è avvalorata dal modo col quale il Vasari lo dipinge, con una famigliarità un po' disdegnosa, lodandolo più per la sua onestà che per il suo genio: « Era in Giuliano, oltre ciò, una certa bontà naturale ed un certo semplice modo di vivere, senza malignità o invidia, che infinitamente piaceva al Buonarroto. Nè alcun notabile difetto fu in costui, se non che troppo amava l'opere ch'egli stesso faceva. E se bene in questo peccano comunemente tutti gli uomini, egli nel vero passava il segno, o la molta fatica e diligenza che metteva in lavorarle, o altra qual si fusse di ciò la cagione; onde Michelagnolo usava di chiamarlo beato, poichè pareva si contentasse di quello che sapeva ». Forse il Bugiardini non aveva più stima di sè di quello che gli altri artisti avevano di loro stessi, ma era così ingenuo da mostrarla apertamente, come quando dipingendo il ritratto di Michelangelo, sicuro del proprio giudizio, protestava contro la critica del maestro di avergli fatto un occhio sulla tempia.

Il Vasari ci narra che Giuliano Bugiardini fu tra giovani pittori che ricevettero la loro educazione artistica nel Casino dei Medici, sotto la direzione di Bertoldo, e che i suoi primi lavori furono a Santa Maria Novella, dove collaborò agli affreschi del Ghirlandaio, insieme con altri giovani allievi, il Granacci e i fratelli di Domenico. Ma il Vasari ci offre pochi ragguagli su gli influssi cui subìto dopo sottostette il Bugiardini. Il più forte fu senza dubbio quello di Leonardo, tanto evidente nel famoso ritratto della « Monaca » e nella Madonna degli Uffizi; ma il Bugiardini deve avere anche assimilato alcunchè da Piero di Cosimo. È

vero che il Vasari nota come egli si mettesse a lavorare con Mariotto Albertinelli, discepolo di Piero di Cosimo, così come fece Fra Bartolommeo, ma non dice niente delle pitture del Bugiardini condotte nella maniera mitologica e romantica di Piero.

Il rapporto stilistico fra Piero di Cosimo e Bugiardini, può essere osservato assai nettamente nel gran quadro del Museo di San Marco, rappresentante la Madonna seduta in trono tra San Francesco e Santa Maria Maddalena inginocchiati, su un fondo di paesaggio molto vasto (*pag. 775*). Non soltanto i due santi dalle grandi figure assai plasticamente modellate, ma anche il bellissimo paesaggio dagli alberi sottili nella lontananza limpida, derivano così strettamente dalle composizioni di Piero, che si potrebbe credere ch'egli stesso avesse ispirato il quadro. Il Bugiardini si rivela molto nettamente nel tipo della Vergine, e soprattutto nel bambino dalla grossa testa, posato non senza una eleganza un po' goffa su le ginocchia della madre. Questo bambino, che ha perduto in un'aria retorica l'ingenuità dei putti quattrocenteschi, si trova in altri quadri del maestro.

Il dipinto porta una data: 1503. Il Bugiardini aveva allora 28 anni, si tratta dunque probabilmente della sua prima opera d'importanza, una delle più gustose ch'egli abbia mai fatto.

Sono senza dubbio da datare di qualche anno più tardi i tre quadri a soggetto mitologico riprodotti qui, che ho avuto l'occasione di studiare in tempi differenti quando erano presso antiquari di Firenze e di Parigi, che li davano naturalmente a Piero di Cosimo. Ma io non ho nessun dubbio che non sieno tutte e tre opere del Bugiardini, quando seguiva più da vicino Piero.

Il primo rappresenta una giovane donna stesa e dormente, la testa appoggiata sul braccio ripiegato, l'altra mano sul fianco in una posizione frequentemente adottata nelle Veneri dormenti (*pag. 777*). Dietro è un bambino in piedi che con una mano si regge a lei e con l'altra l'addita, rivolgendosi, come se volesse mostrarne le bellezze a uno spettatore invisibile. I personaggi si staccano su un paesaggio con uno sfondo lontano di mare, fiancheggiato da qualche tronco d'albero a grandi fogliami. La composizione del quadro è presso a poco simile alla « Morte di Procri » di Piero alla National Gallery, o al « Marte e Venere » del Museo di Berlino, per quanto molto più semplice e di un ritmo più debole e monotono. Il contrasto tra la linea orizzontale del corpo steso, le linee ondulate delle colline lontane e le verticali dei grandi tronchi laterali, è di grande effetto e costituisce una solida armatura decorativa. È una Venere o una dea meno conosciuta? È difficile dirlo mancando qualsiasi attributo o indicazione precisa. In realtà non è che un bel corpo di donna, dipinto dal vero, senza la freschezza nè la poesia delle dee di Piero di Cosimo, ma forse più vicino all'ideale accademico dell'alta rinascenza. Verrebbe voglia di dirlo opera di un Bouguereau di quei tempi, se anche di una osservazione meno miope e di una creazione meno fredda.

L'attribuzione di questi dipinti al Bugiardini diventa del tutto incontestabile se si confrontano col tondo del Museo di Torino (*pag. 778*), nel quale la Madonna ha il medesimo viso di questa Bella dormente, e in cui il bambino è il fratello gemello del putto in piedi dietro la

GIULIANO BUGIARDINI MADONNA IN TRONO E SANTI.
FIRENZE, MUSEO DI SAN MARCO

donna. La maniera di trattare gli alberi dai grandi fogliami è più sviluppata, o meglio più semplificata, che in Piero di Cosimo, e la modellatura dei corpi ha già una morbidezza che risente di Fra Bartolommeo.

La stessa donna addormentata, appoggiata su la propria mano, si ritrova in un altro quadro che ci mostra la Leda con due bambini e il cigno (*pag. 779*). Quadro che a sua volta ha riscontro in un altro raffigurante pure la Leda con due bambini e il cigno, ma desta (*pag. 779*). Il pittore ha ripetuto lo stesso motivo, rappresentando una volta i due fratelli Castore e Polluce e l'altra le due sorelle Elena e Clitennestra. Oppure ha voluto figurare da una parte Elena e Polluce figli di Giove e dall'altra Castore e Clitennestra figli di Tyndaro re di Sparta? Qualunque sia stata la sua intenzione, egli riprese, variandoli, gli stessi motivi di un bel corpo femminile steso, con accanto due bambini, uno che giuoca col cigno, l'altro che sta accosto a sua madre, collocati in una paesaggio ondulato che s'abbassa nel centro e sale ai lati in ritmo ascendente. Il giuoco d'insieme delle figure e del paesaggio, è presso a poco lo stesso qui che nella Venere, per quanto i corpi delle due Lede siano di proporzioni maggiori in rapporto alle roccie ed agli alberi. L'aggiunta del cigno e del secondo bambino che giuoca, serve a completare la composizione e darle un più perfetto equilibrio.

La Leda addormentata è senz'altro la ripetizione della Venere, ma di forme che appaiono più forti e muscolose: impressione forse in parte dovuta alla migliore conservazione del secondo quadro. La bambina (Elena?) addormentata sul braccio della madre è una graziosa creazione che ricorda perfettamente il piccolo San Giovanni nel tondo dell'Ermitage di Pietrogrado, come una somiglianza è pure tra l'altro bambino che giuoca e il piccolo Gesù che sgambetta su le ginocchia di sua madre, nello stesso quadro. Nella Leda desta, il bambino è lo stesso che nel quadro della Venere, mentre la figura d'essa lascia già presentire l'influenza di Michelangelo e delle forme che questi raggiungerà nella « Notte » e nell'« Aurora » delle tombe medicee. La posizione del corpo in contrasto con le gambe stese è un'attitudine di pieno cinquecento, senza dubbio ispirata dai disegni del Buonarroti o da qualche pittura perduta. Incapace di inventare da sè una posizione così eloquente e grandiosa, il Bugiardini, io mi immagino, si è dovuto ispirare ad altri, ma è sua la testa insignificante, il cui profilo e l'espressione un po' vuota ricordano esattamente le teste di diversi suoi quadri, come quello di San Marco, di San Giovanni Battista di Bologna (*pag. 780*), dove anche si riscontrano le grandi mani della Leda col lungo indice steso. E il bambino che essa stringe al seno, non è altro che il bambino con la grossa testa e la bocca volgare, nel Matrimonio di Santa Caterina del Museo di Bologna. Se occorressero altre prove per confortare la nostra attribuzione al Bugiardini, basterebbe fare un confronto dei particolari, come la forma delle roccie e degli alberi, cogli elementi corrispondenti nei quadri dell'Ermitage e di Bologna. Può darsi che le due Lede sieno un po' posteriori alla Venere descritta, poichè il nudo femminile, risente di Michelangelo con meno aria quattrocentesca; ma certi particolari e la composizione generale, non ci permettono in nessun modo di datarle dopo la prima decade del cinquecento.

GIULIANO BUGIARDINI: VENERE DORMENTE. - FIRENZE, PROPRIETÀ PRIVATA.

GIULIANO BUGIARDINI: LA VERGINE COL FIGLIO E SAN GIOVANNI. TORINO, R. PINACOTECA (*fot. Alinari*).

Un altro quadro del maestro sul quale vorrei ancora dir qualche parola, può servire come confronto e come riprova della nostra attribuzione. Esso è già stato ricordato nell'ultima edizione inglese del Crowe e dal Cavalcaselle, curata dal Borenius, (vol. VI pagina 118) ma dato che si trova in un paese assai lontano, a Stocolma nella galleria dell'Università, è meno conosciuto di quello che meriterebbe, soprattutto dal punto di vista storico (*pag. 781*). Raffigura la natività di San Giovanni Battista e porta la seguente iscrizione: «*Jul . Bugiardini . Flore . D . Vincentius . Sachrista . S . Petroni . F. F. M. D. XII* ». Sembra dunque che sia stato dipinto per un sacerdote di San Petronio, fatto questo che assume una certa importanza. [1] Nessun altro quadro di lui a Bologna porta una

GIULIANO BUGIARDINI: LEDA. - MILANO, COLLEZIONE TRECCANI

GIULIANO BUGIARDINI: LEDA. - MILANO, COLLEZIONE TRECCANI.

diata, ma la corrispondenza di stile assai evidente che esiste con il San Giovanni Battista e il Matrimonio di Santa Caterina potrebbe indurci a credere anche i due quadri di Bologna della seconda decade del cinquecento. La composizione del dipinto di Stocolma, non è certo una delle più felici del Bugiardini, per quanto egli non dovesse esserne troppo scontento, se lo firmava con il suo nome e con quello del donatore. La figurazione coincide col Vangelo di San Luca, solo che qui la Vergine è rimasta da Santa Elisabetta anche durante il lieto evento. Essa fa da servente, seduta ai piedi del letto col neonato su le gi-

GIULIANO BUGIARDINI: SAN GIOVANNI.
BOLOGNA, R. PINACOTECA (*fot. Alinari*).

nocchia in una attitudine desunta delle rappresentazioni di Andrea del Sarto e di Fra Bartolomeo. La Vecchia Elisabetta distesa, con ancora abbastana forza per appoggiarsi sul gomito, in una posizione poco differente da quella delle Lede, si volta verso il vecchio Zaccaria, seduto a capo del letto, per chiedergli il nome del neonato; e quegli è in atto di scriverlo, non sulle tavolette di cera del Vangelo, bensì sur una specie di libriccino. Ciò che il buon vecchio profetizzò è del resto scritto sul baldacchino del letto: *No surexit major Joa. Bapt. Et tu Puer Propheta Altissimi*, ecc.

Ma per noi è più interessante osservare con che accuratezza il pittore ha saputo rendere la tunica violetto pallido di Zaccaria, il drappeggiamento verde, la coperta rosso carminio del letto, le vesti di Maria arancio con bordi neri; egli è stato più fe-

GIULIANO BUGIARDINI: NASCITA DI SAN GIOVANNI - STOCOLMA, UNIVERSITÀ.

FRANCIABIGIO (?): NASCITA DI SAN GIOVANNI. - MODENA, GALL. ESTENSE.

lice nel dipingere le stoffe, che nel dare un carattere ai personaggi. E quanto a parentele stilistiche di questi personaggi, ben modellati e eseguiti in una maniera accuratamente accademica, il nome di Fra Bartolomeo s'impone, pur dovendo ammettere che il Bugiardini sia ancora ben lungi dalla tecnica perfetta del frate.

Questa composizione, pare, ha goduto di una certa rinomanza e potrebbe anche non essere la prima versione del soggetto (*pag. 782*). Un'altra, con qualche variante, è nella Pinacoteca di Modena, attribuita al Franciabigio. Il gruppo principale è lo stes-

so nei due quadri di Modena e di Stocolma, ma il primo possiede due figure in più ai piedi del letto, due visitatori che vengono a portare i loro auguri alla partoriente, e il rettangolo verticale è diventato un rettangolo orizzontale. L'esecuzione del quadro di Modena è più larga e più energica di quella del quadro di Stocolma, l'armonia dei colori è più profonda. Evidentemente è l'opera di un pittore più abile per quanto si sia lontani dal potere assicurare che questi sia stato il Franciabigio. Un esame più accurato (giacchè non l'abbiamo veduto che in fretta) potrebbe condurre a una conclusione più sicura, quanto al suo autore. Sarebbe anche interessante sapere se quel quadro ha serbato le sue proporzioni originali o se ha subìto tagli. Le sue qualità sono incontestabili, e meno ancora del quadro di Stocolma ha l'aria di una copia. Avrebbe questo servito di esemplare al lavoro del Bugiardini? oppure esiste ancora una terza pittura (o un disegno) di un maggior pittore, che sia stato modello agli altri due? Ecco una domanda che deve rimanere senza risposta, finchè una scoperta felice non ci dia nuova luce. Ma intanto, forse, gli elementi che abbiamo cercato di chiarire qui, possono contribuire a una migliore conoscenza dell'arte di Giuliano Bugiardini.

OSVALD SIRÈN.

(1) Fu già segnalato da L. DAMI nella edizione della Vita vasariana del B., curata per la collezione Bemporad delle Vite, Firenze, 1915, p. 7.

L'ARCHITETTURA NEOCLASSICA A TRIESTE.

Ancora nei primi anni del Settecento Trieste viveva da grossa borgata di cinquemila anime, e non pare ne contasse mai molte di più dai tempi dell' Impero Romano: ed ecco a un tratto le franchigie portuali concesse da Carlo VI e sviluppate praticamente da Maria Teresa, il cessare del privilegio veneto di navigazione su l'Adriatico, l'industria dei mercanti accorsi da ogni parte al nuovo scalo, l' intraprendenza dei triestini stessi svegliati alle condizioni propizie, fanno di Trieste una città piena di vita e di ricchezze nuove, che confidano nell'avvenire come anche miglior del presente. Talchè al cadere del secolo XVIII, essa è già una vigorosa e prosperosa città di 31.000 abitanti.

Per quindici secoli era vissuta appollaiandosi sui pendii di un colle fra le ristrette sue mura: ora rovescia la vecchia cinta, si adagia lungo il mare, prosciuga canali e saline per farsi largo, mette le sue strade sul letto dei torrenti interrati, punta con qualche casa su le pendici dei colli vicini.

Intorno alla vecchia Trieste, facendosi così una città nuova, v'era quindi più che altrove una richiesta di architetti, di maestri muratori, di scalpellini, di stuccatori. Tutta gente che Trieste non possedeva nelle modeste sue condizioni di ieri, e doveva far venire di fuori, specialmente dal Friuli e dal Veneto, ed anche dal Canton Ticino, vecchio nido di maestri dell'arte muraria. Di provenienza ticinese erano

TRIESTE: VILLA MURAT (DEMOLITA INTORNO AL 1900).
(fotografia del Civico Museo di Storia e d'Arte).

le famiglie che diedero a Trieste alcuni dei suoi migliori architetti, i Righetti, i Nobile, gli Scalmanini. Di solito, la prima generazione immigrata era di scalpellini e di maestri costruttori; il fiore dell'ingegno architettonico spuntava nella seconda. Il triestino — o almeno tale si chiamava — che primo compiè regolari studi di architettura all'Accademia di Milano fu il Pertsch, d'origine tedesca: e vedremo come egli quindi preminesse nell'interessante periodo di costruzioni classiche che determinò una fisonomia alla nuova città. Fisonomia neoclassica. L'assassinio di Giovanni Winckelmann, perpetrato a Trieste da un avventuriero — e fu il primo avvenimento che facesse suonare il nome di cotesta città per tutta Europa — parve, in tanto orrore suscitato, lasciare ai triestini l'eredità di un culto espiatorio. Trieste fu la fedele del pensiero artistico di Winckelmann, fino a tanto almeno che visse il dottor Domenico Rossetti, illustre cittadino, in cui la classica coltura d'arte s'accoppiava col classico gusto letterario, e l'una e l'altro si contemperavano nella sua concezione dell'uomo municipale che ad ogni cosa armoniosamente provvede.

Le più importanti architetture arieggianti il classicismo che si fossero vedute in città sullo scorcio del Settecento erano quelle di due ville, sorte a breve distanza di anni e quasi gemelle di proporzioni e di forme,

TRIESTE VILLA NECKER (*fot. Pietro Opiglia*).

che il capomastro Marchini aveva eretto su disegno elegantissimo di un architetto francese, il cui nome non riuscì a giungere a noi. L'una fu con alquanta barbarie abbattuta alla fine del secolo decimonono. Villa Murat: l'altra, Villa Necker, rimane in piedi, palazzina cordiale in stile *Louis XVI*, col suo grande parco infittito come una selva (*pagg. 784-85*). Entrambe ebbero il destino di ospitare i Napoleonidi in esilio: la prima, Carolina Murat ed Elisa Baciocchi; l'altra Girolamo, l'ex re di Vestfalia: e quivi nacquero il principe Girolamo Napoleone e la principessa Matilde.

Oggi vi risiede il Comando del Corpo di Armata. Il leggiadro portichetto semicircolare a colonne vi spira un'aria di rinascimento classico: ma la bella cancellata barocca del giardino, il movimento tutto settecentesco dell'edificio, i mascheroncini grotteschi inseriti nello stesso classicismo del portico, assegnano senz'altro la palazzina all'epoca di transizione: e di essa è una piccola gemma.

Il neoclassicismo, a Trieste, non doveva però venire indirettamente di Francia. Glielo mandavano le Accademie Italiane, che educavano il Pertsch, il Mollari, il Nobile, gli architetti che stamparono segno più profondo nella città.

L'arte triestina di quei tempi risponde alle condizioni di una borghesia laboriosa, agiata sì, ma non ricchissima, e del tutto ignara del fasto principesco. E appunto nella proporzione delle cose, nella legge di sobrietà che gli architetti son tenuti a rispettare, è il merito particolare, ed è anche il carattere degli edifici che ci sono rimasti. Nè certamente essi introducevano novità nell'arte: lo stile predominante è quello del classicismo italiano settecentesco, che si attarda fino ai primi decenni del secolo decimonono: e le forme più cristallizzate, più sistematiche del vero e proprio stile Impero, si ripetono a Trieste con parsimonia dopo che già hanno trionfato con opulenza a Milano. Siamo insomma in una provincia dell'arte italiana di quel periodo: se pure in una interessante provincia.

La piazza triestina che tuttora ha serbato una sua classica linea, secondo lo spirito dell'Ottocento nascente, è quella che da [illegible] anni s'è ribattezzata in onore di Giuseppe Verdi: la facciata del Teatro Comunale, la bella parete scompartita a mezzi pilastri sul fianco dell'edificio di Borsa, e il Tergesteo, costruzione massiccia, di età posteriore (1836), ma di pensiero sostanzialmente classico, chiudono per tre lati questa aristocratica succursale della chiassosa e multiforme Piazza Unità.

Tra le prime cose che Trieste ingrandita volle erearsi, fu un nuovo teatro: e lo costrusse sopra un tratto recentemente prosciugato delle antiche saline, dove negli ultimi anni i cittadini si erano abituati a godersi lo spettacolo della caccia del toro.

Fu bandito il concorso: e per la sala vinse l'illustre Giannantonio Selva, l'architetto della Fenice di Venezia; per la facciata vinse, come allievo del Piermarini, il giovane Matteo Pertsch. Ma poi questi ebbe parte anche nella costruzione della sala, e in qualche punto ne modificò i piani. Incominciato nel 1798, il teatro era terminato nel 1801.

La facciata (*pag. 787*), colpisce tosto non per bellezza di particolari, che non ci sono, ma per il senso vivissimo della proporzione e per la schietta e naturale nobiltà ond'essa dice tutto quello che deve dire. Il pensiero dell'allievo del Piermarini è tutto rivolto, si capisce, verso la facciata della Scala: ma quella del teatro triestino è più espressiva e più armonica. Un ordine di mezze colonne ioniche nel corpo centrale e di pilastri ionici su le due ali spartisce da un capo all'altro tutta la fronte dell'edificio, includendo magistralmente le finestre dei due piani principali: e questa composizione dominante ha come basamento un alto zoccolo di pietra che nel corpo centrale protende verso la piazza un portico quadrangolare massiccio, degli schietti e forti

MATTEO PERTSCH: FACCIATA DEL TEATRO VERDI (GIÀ TEATRO GRANDE E POI TEATRO COMUNALE) - TRIESTE (*fot. del Civico Museo di Storia e d' Arte*).

archi di pietra viva, coronato da un parapetto in cui continuano i balaustri del primo piano. Al sommo della facciata, il cornicione si sviluppa con giusto aggetto, ombreggiando la fascia di bassorilievi ornamentali che lo tiene a distanza dal colonnato. Sul culmine, sovra un'attica a scalcinati gradini, la figura di Apollo, con quelle dell'Arte lirica e dell'Arte tragica assise ai suoi piedi. Povere statue sono; ma alla linea architettonica bastevoli. Molto migliori quelle di Plutone e di Marte che si vedono in due nicchie sui lati dello zoccolo. Di altre sculture o abbellimenti l'architetto non sente bisogno. Ha piantato e saldato con vigore il suo portico; ha spaziato nobilmente il colonnato; ha fatto una sbozzatura di cimiero con le statue di Apollo e delle due Muse. Forza, dignità e idealità: i tre concetti architettonici vi sono, e la facciata è compiuta. È nella città il primo esempio di quelle che si chiamavano allora « facciate alla romana ».

Intanto il felice architetto della facciata si misurava in altra prova. Non fu sua questa volta la palma. Il 26 novembre 1799 il ceto mercantile si era radunato a seduta, deliberando la costruzione di un edificio per le riunioni di Borsa, che non stesse addietro a quelli costruiti da poco ad Amsterdam e a Dublino. Bandita la gara, presentarono disegni l'architetto Pertsch e l'architetto Antonio Mollari da Macerata (scrivo il suo nome com'egli soleva scriverlo, benchè nei documenti triestini dell'epoca ricorra più comunemente la forma « Molari »). Una vera disputa si accese tra i due architetti, e per parecchi mesi fu un vivace parteggiare dei cittadini, chi per questo e chi per quello. Non potendosi giungere all'accordo, si chiamò giudice l'Accademia di Parma; e questa decise per il Mollari (*pag. 789*).

All'opposto della facciata del Teatro, dove conta soltanto l'idea generale e i particolari sono d'arte negletta, nella Borsa la decorazione plastica ha una parte essenziale ed è scelta ed eseguita con attentissima cura. Tutte le statue sono belle gigantesche creature, superbamente atteggiate, e riempiono con armoniosa maestà di forme i nicchioni cui le destinò l'architetto; e i bassorilievi attribuiti al Bosa, con gruppi di putti giocondi (*pagg. 790-91*) che simulano allegorie della prosperità commerciale, sono opere deliziose per vispezza di composizione e maestria di modellazione tondeggiante, nè temono confronto coi migliori del tempo. Le statue vengono da un gruppo di giovani scultori veneti sui quali è passata la nitida anima del Canova, senza alterarne la rigogliosa e florida opulenza settecentesca. L'Asia e Vulcano son fornite da Domenico Banti, l'Europa, l'Africa e Mercurio dal vicentino Bartolomeo Ferrari, l'America da Antonio Bosa, che fra i tre discepoli del Canova è il più vicino al maestro. Tutta questa ricchezza di chiaroscuro statuario, fusa a meraviglia con l'ombra del portico, forma cornice alla bella lapide epigrafica incassata sopra la porta centrale, dove parole magnificatrici condensano la storia del Porto Franco triestino. La facciata è dunque commemorativa come un arco trionfale, e agli archi trionfali si richiama anche per le linee della composizione.

Cotesta composizione è ben serrata nei due pilastri d'angolo, i quali la collegano al tema architettonico delle facciate laterali sobrie e tranquille. Qui l'architetto ebbe a trattare lunghe superfici, ma di minore im-

ANTONIO MOLLARI: FACCIATA DEL PALAZZO DELLA BORSA, TRIESTE (*fot. del Civico Museo di Storia e d'Arte*).

TRIESTE, PALAZZO DELLA BORSA: BASSORILIEVO DELLA FACCIATA (*fot. Pietro Opiglia*).

portanza anche rispetto al piano stradale: e le risolse in gruppi di mezzi pilastri dorici sopra moderati avancorpi, la cui tenue sporgenza riceve accento e vigore soprattutto dal rifarsi vivo del cornicione, che altrove rimane interrotto. Son quasi alette, che dànno a tutto l'edificio un movimento leggero.

Originariamente, l'apparato statuario della facciata aveva la sua logica continuazione nel vestibolo e nella loggia a terreno, decorati anch'essi di doriche colonne e di mitologiche statue, nonchè di un soffitto di Luigi Bevilacqua con Nettuno e Galatea. Ma da poi che le riunioni di Borsa, trovato disagevole ed angusto quel tempietto pagano, ripararono sotto la spaziosa crociera a vetri del vicino Tergesteo, il concetto dell'utilità prevalse sul rispetto dell'arte: e la vecchia loggia dei negozianti divenne a volta a volta locale da esposizioni, libreria, ufficio postale, rimettendoci sempre più il carattere della sua architettura e della decorazione pittorica fino a sfigurarsi del tutto.

L'interesse artistico, nell'interno del palazzo, si concentra nella grande sala di adunanza, e in alcuni ritratti di buon pennello ottecentesco che pendono nelle sale minori. La grande sala (*pag. 792*) è forse la più bella che sia a Trieste. Il Mollari domandò allo stile corinzio la sontuosità delle alte colonne binate che in numero di venti reggono il cornicione elaboratissimo. Sovra a questo si sprofonda la volta, decorata di un piacente affresco del versatile Giuseppe Bernardino Bison da Palmanova (1762-1812), che rappresenta la promulgazione del Porto Franco fatta da Carlo VI in cospetto degli ambasciatori triestini inchinati dinanzi al padiglione imperiale.

Quattro statue di divinità sono nelle nicchie laterali: di Antonio Bosa le migliori:

TRIESTE, PALAZZO DELLA BORSA: BASSORILIEVO DELLA FACCIATA (*fot. Pietro Opiglia*).

più impacciata e grama quella del figlio Francesco. E sono ornamento superbo di questa sala le quattro grandi porte: porte verniciate di bianco con larghe incrostazioni di bronzo; quattro belle figure su ciascuna, di coretidi e di tibicine danzanti, in quattro campi divisi orizzontalmente da un nobile fregio di palme. E qui è davvero il più schietto « stile impero », quale è difficile a trovarsi di tanto antica grazia, di sì nitida e gentile invenzione e di sì perfetto lavoro.

Mentre il Mollari intendeva l'ingegno a questo nobilissimo edificio della Borsa mercantile, il Pertsch era chiamato a costruire per il negoziante greco Demetrio Carciotti, il vasto palazzo che porta il suo nome: e le due fabbriche eran compiute circa lo stesso anno 1806. L'architetto del palazzo Carciotti aveva per sè l'area grandiosa e il prospetto immenso del mare sul quale la nuova mole doveva affacciarsi: ma la vastità stessa del piano non avrebbe permesso fare opera di signorilità e di lusso se non con mezzi stragrandi: onde il Pertsch si limitò a concepire architettonicamente le due facciate, l'atrio, la scala, l'appartamento centrale, la cupola; per il rimanente, la disposizione interna del palazzo era già a' suoi tempi giudicata economica. La facciata che guarda il mare è da molti tenuta come il capolavoro del Pertsch. Certo non potevasi ricavare maggiore espressione di dignità e di armonia da concetto più chiaro e più semplice (*pag. 793*).

Nel centro della facciata, sopra breve avancorpo robusto, un sestetto di colonne ioniche agilmente sale a traforo evocando la melodiosità di sei corde di lira; il risentito profilo della trabeazione che esse portano sopravanza con buon effetto il cornicione parco; sei statue aeree diademano la

ANTONIO MOLLARI: SALA MAGGIORE DEL PALAZZO DELLA BORSA. TRIESTE (*fotografia del Civico Museo di Storia e d'Arte*).

MATTEO PERTSCH - FACCIATA DEL PALAZZO CARCIOTTI
TRIESTE *(fotografia del Civico Museo di Storia e d'Arte)*

ANTONIO BOSA: MINERVA. - TRIESTE, PALAZZO CARCIOTTI
(fot. del R. Ufficio Belle Arti).

classica fronte, variamente atteggiate a piè della cupola dall'alto tamburo fregiato di stucchi eleganti. Col tridente, con la lancia, col tirso, con la faretra, con tutti quei ferri che lo scultore pose nelle loro mani, sostituiscono esse, alleggeriti, quei movimenti di linee fantastici che i barocchi trovavano nei loro panni volanti. Culmina su tutto la calotta della cupola, rivestita di rame, patinata di verde, su cui un'aquila di bronzo, al sommo, ha riposato il suo volo. Il Pertsch è qui veramente il maestro dei « buoni conciamenti » e dell'« applicazione degli ordini nei scomparti delle facciate », per cui lo ammirava il suo biografo Righetti. E non è gelido razionalista del classicismo, ma cerca in ogni cosa effetti animati e vivi. Nella facciata postica egli ripete il suo tema, tranne il finimento aereo della cupola. E tranne quello che non può ripetere: la vita che

MATTEO PERTSCH: SCALA DEL PALAZZO CARCIOTTI CON STATUE DI ANTONIO BOSA (*fot. Opiglia*).

viene alla maggior facciata dallo scenario naturale, dall'incantevole colore degli spazi di cielo e di mare, dalla bellezza panoramica di Trieste con le grandi vele spiegate e il lento ritmo delle colline lontane.

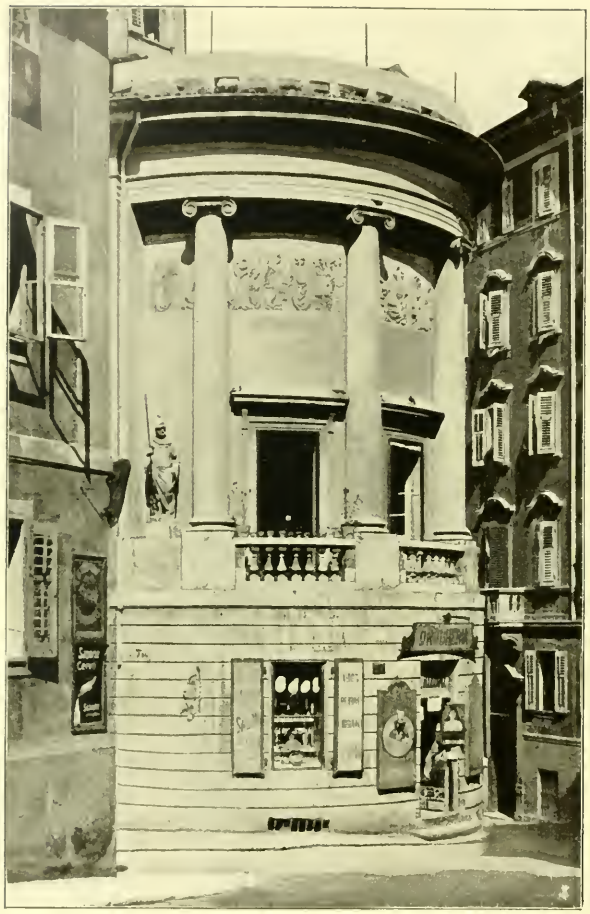
Lo statuario di cui con preferenza si valse il Pertsch in quest'opera è ancora quell'Antonio Bosa, nato a Pose di Bassano nel 1780, allievo del Canova dilettissimo, che già abbiamo trovato nell'edificio della Borsa. A lui spettano tutte le statue di dèi e di semidei assunte dal repertorio mitologico

all'Olimpo di Palazzo Carciotti, eccettuate due figure della facciata postica che sono d'altra mano: a lui le eleganti figure adagiate nelle lunette sull'architrave delle finestre: a lui spettano i due torniti colossi di Ercole e di Minerva (*pag. 794*), unico ornamento del grande atrio rettangolare dal soffito articolato a raggera di vôlte. Statue di scuola canoviana anch'esse, bellissime di linea maestosa: dal Canova hanno appreso la calma olimpica dei muscoli eroici. Invece il Canova leggiadro, in cui qualche cosa del rococò vezzeggia sotto la grazia greca, si riflette nelle femminili figure seminude nei pepli, poste sulla balaustrata della sontuosa scalea di marmo di Carrara, fra i grandi trofei d'arme dipinti a chiaroscuro su le pareti (*pag. 795*). Anche qui il Bosa: e poi di nuovo nello stile castigato delle omeriche storie che egli narra a bassorilievo nella sala rotonda del primo piano.

Grande amore, in quei tempi per coteste rotonde. La sala di palazzo Carciotti (*pag. 797*) ha non comune delicatezza, pure essendovi con tutto rigore applicato il freddo e forbito linguaggio dello Stile Impero, nella sua volontà più precisa di imporre soggezione con l'impassibile liscio. Quelle sedici colonne di marmo di Carrara che nel velato fulgore del loro tono opalino, coronate da auree volute ioniche, accerchiano la tarsia policroma del pavimento e reggono il ben listellato e rifinito anello sul quale il soffitto a cupola appoggia la sua volta, non mancano certo di fiero e dignitoso sussiego. Nell'intervallo centrale delle colonne e negli angoli della sala quadrata che circoscrive la rotonda stanno come sovrapporte i bassorilievi del Bosa, in uno stile che finge con compunzione la semplicità greca. Rappresentano episodi dell'Iliade: e le composizioni, comunque, sono buone. Tutta decorata è anche la cupola, dove il Bison lavorò di pennello col suo socio, lo Scala. Qui l'ascensione prospettica dei finti cassettoni a ritocchi d'oro si alterna con targhe decorative a chiaroscuro che includono i medaglioni di Omero, Pindaro, Virgilio e Flacco e scene di storia romana. La cupola si interrompe al centro e lo sguardo è invitato a inalzarsi un poco verso gli spazi fittizi di un occhio di cielo dov'è rappresentata la Gloria su l'aurea quadriga dell'Aurora, con corretto e sapiente disegno, specialmente dei cavalli, ma con un colorito crudetto e acerbo, e quindi con poca illusione. La sala si avvantaggia a esser guardata senza questo prospetto aereo. All'anima coturnata del luogo conviene meglio la policromia attenuata del rimanente, tutta ridotta a tonalità mediane, astinente dal grande colore, rifiutata a ogni esuberanza dei sensi.

D'altri edifici che elevò il Pertsch, il più notevole senza dubbio è la curiosa « Rotonda dei Pancera », (*pag. 798*), da lui delineata intorno al 1818 per coprire i misteri di una loggia massonica, e che pare avesse a costruttore Giovanni Righetti seniore. È un angolo di casa svolto in tondo, sul luogo di antica torre, all'incrocio di due strade in salita: ed è tutto antico e tutto pagano. Un ordine di colonne gira intorno all'edificio, intramezzando le finestre con la finezza propria al Pertsch in questo alternare: da una parte il tema finisce con una statua di Minerva, dall'altra con una statua di Marte: buone statue di tipo romano; e vi si vede la mano del Bosa. Il cornicione è trattato all'antica, con squisita eleganza:

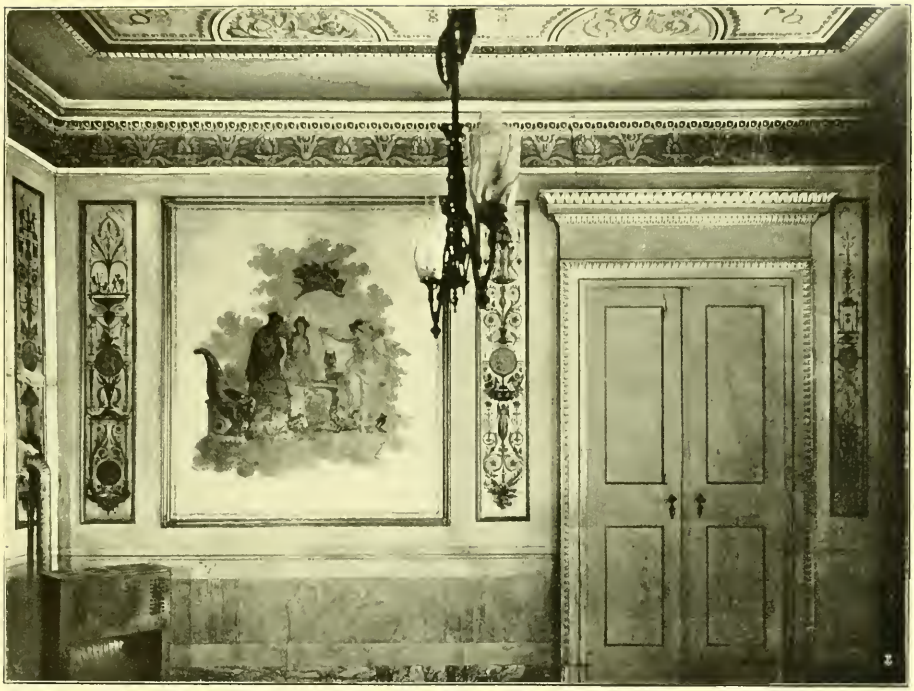
MATTEO PERTSCH: SALA ROTONDA DEL PALAZZO CARCIOTTI CON BASSORILIEVI DI ANTONIO BOSA E CHIAROSCURI DI G. B. RISON - TRIESTE (*fot. Pietro Opiglia*).



MATTEO PERTSCH: ROTONDA DEI PANCERA
TRIESTE (*fot. Pietro Opiglia*).

i bassorilievi, che rappresentano scene marziali romane, seppur non da mettersi tra i bellissimi che di quest'epoca serba la città, sentono, nel loro ritmo cadenzato, nella loro secca e intagliata maniera, di una ricercatezza arcaica che è pure un sapore. Il cupolino in cui la rotonda culmina e immeschinisce, dalla strada non si vede: e la composizione conserva intatta la sua pura maestà.

Nell'interno della rotonda v'ha naturalmente una sala circolare, della quale si sono



G. B. BISON: DECORAZIONE DELLA SALETTA POMPEIANA NELLA CASA PANCERA (*fot. Pietro Opiglia*).

di recente rimesse in luce le pitture, inquadrate da colonnati a chiaroscuro vigoroso. Esse sono molto sciupate.

La dipintura della volta, come quella di una vicina saletta in stile pompeiano, son di nuovo affidate all'estro del Bison. Questo artista friulano, a Trieste, fece un po' di tutto, e fu pittore di storie, paesista, decoratore, affrescatore, scenografo; e nell'opera sua varia e disuguale lasciò prove amabilissime di ingegno. La rotonda Pancera e l'attigua saletta decorata alla pompeiana (*pag. 799*) lo mostrano decoratore ingegnosissimo ed abile a tutti gli accorgimenti dell'illusione prospettica, pur dando la parte loro ai suoi collaboratori, forse lo Scala, forse lo scenografo Scarabellotto, forse il vecchio Giuseppe Gatteri.

Erano iniziate appena le maggiori opere del Pertsch: e già gli cresceva accanto, di valore e di grido, un giovine architetto tornato di recente dagli studi di Roma, Pietro Nobile. Nato nel 1773 a Campestre nel Canton Ticino, venuto a Trieste a otto anni aveva poi molto viaggiato e la scuola di Roma gli aveva messo il classicismo nel sangue. È sua la celebre incisione in rame, della

PIETRO NOBILE: CASA COSTANZO, TRIESTE
(fot. Pietro Opiglia).

Piazza Grande di Trieste sul finire del Settecento. Nel 1807 egli era preposto col titolo di direttore all'Ufficio cittadino delle pubbliche costruzioni. Egli inizia gli scavi archeologici, e scopre il Teatro romano; mette primo in pieno valore i grandiosi monumenti di Pola. Nel 1816 il Governo austriaco lo chiama a Vienna, consigliere aulico nel dipartimento delle pubbliche costruzioni e direttore dell'Accademia di Belle Arti; e vi rimane fino alla morte, avvenuta a ottant'anni nel 1854. Costruisce a Vienna

GIOVANNI RIGHETTI: CASA PILLER, TRIESTE.

il Tempio di Tesèo a riparo del gruppo famoso del Canova; vince il Cagnola, autore dell'arco milanese della Pace, nel concorso per la costruzione della Burgtor (la porta della città interna); concepisce la villa di Johannesburg per il principe di Metternich; diffonde il suo nome e le sue opere in vari luoghi della Boemia.

Di Domenico Rossetti egli si era fatto un amico e un credente. Questi aveva trovato nel Nobile il suo uomo, il maestro di classicità, dotto in archeologia, esperto di scavi, interprete meditativo del gusto antico. L'antico, come oggi fino a un certo punto an-

cora una volta, era in quei giorni il sommamente moderno. Nessuno più del Nobile lo intendeva con castigatezza: nessuno più di lui sentiva l'aristocrazia dalla semplice ombra di un'architrave gettata sopra un colonnato dagli intervalli armoniosi. Era uno stilista sottile, qualunque cosa facesse. Nella Trieste ancora tutta timida del barocco si era presentato disegnando la Casa Fontana in Piazza del Sale, con una semplicità da antico toscano.

Altrove, nella facciata di Casa Costanzo che guarda su Piazza Piccola, (*pag. 800*), aveva mostrato come si potesse trarre la grazia del sorriso da quasi elementari forme geometriche.

La distinzione del modo di fare del Nobile dovette esercitare grande fascino sui giovani architetti di Trieste. Il lavoro, abbiamo veduto, non mancava. E se non erano tutti palazzi, erano ville e villini, i cosiddetti « casini campestri »: erano case di abitazione per quelli che nei commerci aveano raggranellato qualche po' di quattrini. Gli esempi del Pertsch dapprima, e poi quelli del Nobile, valsero a creare il tipo della casa triestina del primo ottocento, non grande di dimensioni, ma decorosa di colonnati, o fregiata di qualche bassorilievo la modesta sua fronte. Di queste case molte rimangono, se pure alcune siano state trasformate o distrutte. E i bassorilievi, in pietra o in stucco, con scene di putti, o mitologie o composizioni ornative, fatture di artefici veneti, tra i quali Giovanni Moradei di Verona, son quasi tutte cose eccellenti di linea e di composizione. Non si può negare una signorile educazione a questa architettura così parca di mezzi, così pulita nel contentarsi degli effetti meno appariscenti.

Testimonianze pregevoli di essa rimangono anche in alcune ville. Forse la più curiosa è la palazzina che il conte Pompeo de Brigido, Luogotenente imperiale dal 1782 al 1803, fece erigere nella tenuta di Melara, già feudo dei patrizi triestini Petazzi, presso il vecchio borgo di Cattinara non lontano dalla città.

Più vicino alla città la Villa Sartorio, a Montebello, oggi proprietà del Comune, ha forme, dov'è più antica, settecentesche e graziosamente barocche: ma si disciplina al neoclassicismo l'elegante *gloriette* ottagonale (*pag. 803*), molto decorativa se pure decorata con facile contentatura da sculture mollemente imitate dal Canova e da bassorilievi di abbozzato e dozzinale lavoro. Dinanzi ad essa, sul prato, fanno impeto i quattro cavalli del settecentista veronese Carlo Bonazza, rapiti alla villa veneta dei Gradenigo, aristocratici mostri dalle groppe stranamente allungate e flessuose, quasi fatte per esser vedute soltanto di scorcio.

Torniamo però agli architetti. Nel gruppo che si formò su le tracce del Pertsch e del Nobile è da notare Antonio Buttazzoni, che, nato sul finire del Settecento, lavorò tra il 1824 e il 1845, e morì in afflizione per disgraziate imprese in Carinzia; a lui sono da assegnarsi le parecchie case con colonnati e frontespizi d'ordine jonico che si vedono nella città: non sapeva egli emanciparsi da quel prediletto suo stile. L'architetto Giovanni Righetti il vecchio, di origine ticinese, compiè varî lavori a Trieste fra il 1806 e il 1832: lo vedemmo costruttore della « Rotonda dei Pancera », su disegno del Pertsch; sue le belle case, con scomparti a bassorilievi, su la riva del Canale e in Piazza Goldoni (*pag. 801*). Di Giuseppe Bal-

TRIESTE: « GLORIETTI » NELLA VILLA SARTORIO (fot. Pietro Opglia)

ANTONIO BOSA: MONUMENTO A WINCKELMANN.
TRIESTE, MUSEO LAPIDARIO (*fot. P. Opiglia*).

dini, di origine romagnola, allievo del Buttazzoni, e poscia dell'Accademia di Milano, è il palazzo dei baroni Morpurgo in quella Via Santi Martiri che pur oggi ha conservato il tono d'una strada signorile del primo Ottocento. Altri architetti che costrussero a Trieste nel gusto di quel tempo sono il già citato Mollari da Macerata, che fece la facciata e i portici della Casa Chiozza, il Bolzano, il De Puppis da Udine, il belga Bruyn architetto aulico. Sono i classicisti puri; poi vennero gli eclettici, con una gamba nel Rinascimento e l'altra magari nel gotico.

Il tempio di questa classica devozione era il sacello espiatorio alla memoria di Winckelmann: « il monumento in ricordo di un assassinio », come lo chiamò un birbaccione

PIETRO NOBILE: LA CHIESA DI SANT'ANTONIO, TRIESTE.

di quei giorni: voluto da Domenico Rossetti, che procacciò sottoscrittori fra i dotti di tutta Europa, e si rivolse anche al Goethe. Non v'è dubbio che, se fosse rimasto a Trieste il Nobile, lo avrebbe fatto lui; essendo lontano, era richiesto di consigli; ma l'opera si affidava ad Antonio Bosa (*pag. 804*). Questi, a sua volta chiedeva lume al suo maestro, il Canova.

Ciò succedeva nel 1818: ma in realtà non prima del 1830 si potè dar mano al monumento, il quale fu collocato in uno dei siti più poetici di Trieste, sul colle di San Giusto, lungo il muro di un antico orto ombreggiato di grandi alberi, dove pochi anni dopo la commovente tenacia del Rossetti riusciva a creare il Museo Lapidario. Nella cella di sagoma egizia (che piaceva pure a quei tempi), il monumento è fedelmente canoviano: non vi mancano che il polso del Canova e il suo genio. Il Bosa diede quanto potè a svolgere, secondo i suggerimenti del maestro, la complessa concezione allegorica di rito funebre che accompagna il sarcofago con le simboliche figure della pittura, della scultura, dell'architettura, della critica, della

filosofia, della storia, ecc., ecc. Sono tutte atteggiate nel basso rilievo sopra l'alto zoccolo, e fanno tra loro una scena a soggetto; mentre la personificazione del genio di Winckelmann ha figura di statua giovanile che s'abbandona sopra il sarcofago, in sua tristezza appoggiando la mano al medaglione dov'è ritratto il grande amante dell'antichità. La linea dell'insieme è studiatamente armoniosa, e l'espressione fatalmente fredda e accademica; ma la spiritualità viene all'opera da quanto v'è nel luogo di soave, di vetusto e quasi di santo.

Nel frattempo, a chiudere il periodo delle grandi architetture neoclassiche, si era dato inizio, auspice come sempre il Rossetti, alla costruzione della Chiesa monumentale di Sant'Antonio taumaturgo, le cui vicende dominano la vita artistica cittadina per più di un ventennio, dal 1826 al 1849. Fu bandito concorso: vi partecipò l'udinese Valentino Presani; ma la vittoria facilmente restò a Pietro Nobile, con esultanza grande del Rossetti, il quale ormai non vedeva arte che per gli occhi di lui (*pagg. 805-8*).

Questa chiesa di Sant'Antonio fu una delle concezioni più laboriose del Nobile: e prima di giungere alla forma semplice, nitida e pura in cui finalmente la svolse, egli disegnò studi e varianti in gran numero.

Infine si determinò a racchiudere chiesa, presbiterio e sacrestia nella ininterrotta forma rettangolare della « cella » antica, senza alcuna esterna accentuazione di parti. Dinanzi a questa massa quadrata, il pronao si protende con le sue ioniche colonne alzate sopra solenne scalea; dalla parte posteriore, la chiesa si chiude in tronco con una facciata di architettura quasi civile a regolari finestre, che ha il solo segno di religiosità nelle due croci di pietra ritte nell'aria su le torri innalzate ai due lati. Su le facciate laterali, la costruzione è scompartita in mezzi pilastri di modesta sporgenza, alti e schietti; le grandi mezzelune delle finestre inarcate sul cornicione rompono solo la muratura compatta.

Dal fondo del Canale, la prospettiva ha una superba logica romana. Nello scorcio, tutta la chiesa si riassume. È il dado tagliato dalle linee triangolari di un timpano e sormontato dalla cupola larga. Il concetto non potrebbe essere più chiaro e conciso. Suo abbellimento, le statue di santi librate nell'aria su l'attica: opere di Francesco Bosa, il figlio di Antonio. Avrebbe voluto il Nobile riempire di un sontuoso bassorilievo il campo triangolare del timpano, e l'aveva egli stesso amorosamente disegnato, raffigurandovi il trionfo della Fede; nè il decidere è facile se la facciata ne avrebbe tratto vantaggio, o se meglio non valga l'attuale castigata semplicità.

Cotesta semplicità un poco fu voluta, ma un poco anche fu imposta dall'essicarsi dei mezzi durante la costruzione. L'economo del Comune aveva preso la fuga, portando seco il denaro della fabbrica; e i cittadini, che già avevano dato, furono restii a dare una seconda volta. Della ristrettezza penosa si risente certo l'interno del tempio. I cassettoni delle arcate, della cupola, dell'abside stessa furono per economia simulati in parte a chiaroscuro; i pennacchi delle volte rimasero ignudi venendone un'impressione innegabile di povertà alla parte alta del tempio; l'elegante piedistallo figurato che l'architetto aveva ideato per il suo pergamo rimase ineseguito, e il pergamo stesso si

PIETRO NOBILE: SANT'ANTONIO INTERNO.
TRIESTE (*fot. del Civ. Museo di Storia e d'Arte*).

filosofia, della storia, ecc., ecc. Sono tutte atteggiate nel basso rilievo sopra l'alto zoccolo, e fanno tra loro una scena a soggetto; mentre la personificazione del genio di Winckelmann ha figura di statua giovanile che s'abbandona sopra il sarcofago, in sua tristezza appoggiando la mano al medaglione dov'è ritratto il grande amante dell'antichità. La linea dell'insieme è studiatamente armoniosa, e l'espressione fatalmente fredda e accademica: ma la spiritualità viene all'opera da quanto v'è nel luogo di soave, di vetusto e quasi di santo.

Nel frattempo, a chiudere il periodo delle grandi architetture neoclassiche, si era dato inizio, auspice come sempre il Rossetti, alla costruzione della Chiesa monumentale di Sant'Antonio taumaturgo, le cui vicende dominano la vita artistica cittadina per più di un ventennio, dal 1826 al 1849. Fu bandito concorso: vi partecipò l'udinese Valentino Presani; ma la vittoria facilmente restò a Pietro Nobile, con esultanza grande del Rossetti, il quale ormai non vedeva arte che per gli occhi di lui (*pagg. 805-8*).

Questa chiesa di Sant'Antonio fu una delle concezioni più laboriose del Nobile; e prima di giungere alla forma semplice, nitida e pura in cui finalmente la svolse, egli disegnò studi e varianti in gran numero.

Infine si determinò a racchiudere chiesa, presbiterio e sacrestia nella ininterrotta forma rettangolare della « cella » antica, senza alcuna esterna accentuazione di parti. Dinanzi a questa massa quadrata, il pronao si protende con le sue ioniche colonne alzate sopra solenne scalea; dalla parte postica, la chiesa si chiude in tronco con una facciata di architettura quasi civile a regolari finestre, che ha il solo segno di religiosità nelle due croci di pietra ritte nell'aria su le torri innalzate ai due lati. Su le facciate laterali, la costruzione è scompartita in mezzi pilastri di modesta sporgenza, alti e schietti; le grandi mezzelune delle finestre inarcate sul cornicione rompono solo la muratura compatta.

Dal fondo del Canale, la prospettiva ha una superba loggia romana. Nello scorcio, tutta la chiesa si riassume. È il dado tagliato dalle linee triangolari di un timpano e sormontato dalla cupola larga. Il concetto non potrebbe essere più chiaro e conciso. Suo abbellimento, le statue di santi librate nell'aria su l'attica, opere di Francesco Bosa, il figlio di Antonio. Avrebbe voluto il Nobile riempire di un sontuoso bassorilievo il campo triangolare del timpano, e l'aveva egli stesso amorosamente disegnato, raffigurandovi il trionfo della Fede: nè il decidere è facile se la facciata ne avrebbe tratto vantaggio, o se meglio non valga l'attuale castigata semplicità.

Cotesta semplicità un poco fu voluta, ma un poco anche fu imposta dall'essicarsi dei mezzi durante la costruzione. L'economo del Comune aveva preso la fuga, portando seco il denaro della fabbrica; e i cittadini, che già avevano dato, furono restii a dare una seconda volta. Della ristrettezza penosa si risente certo interno del tempio. I cassettoni delle arcate, della cupola, dell'abside stessa furono per economia simulati in parte a chiaroscuro; i pennacchi delle volte rimasero ignudi, venendone un'impressione innegabile di povertà alla parte alta del tempio: l'elegante piedistallo figurato che l'architetto aveva ideato per il suo pergamo rimase inesegui[illegible], e il pergamo stesso si

PIETRO NOBILE: SANT'ANTONIO, INTERNO.
TRIESTE (*fot. del Cu. Museo di Storia e d'Arte*).

PIETRO NOBILE: FACCIATA DELLA CHIESA DI SANT'ANTONIO. TRIESTE (*fot. del Civico Museo di Storia e d'Arte*).

sospese non felicemente a mezz'aria tra una coppia di colonne. In molte cose manca adunque la Chiesa al primitivo disegno del suo creatore. Ma incontestabile è però la monumentalità, la potente unità architettonica, ordinata e chiara come un ragionamento antico. E nell'altare l'aristocrazia della composizione è a pieno tradotta nel bianco levigato del marmo, con sobri appunti d'oro smorto, con un gusto estremamente vigilato sì, ma puro ed eletto, in ogni parte nell'invenzione dei torcieri e nei profili degli oranti angeli a rilievo sul marmo lucente.

Quando la chiesa fu compiuta, verso il 1849, il gusto del puro classicismo volgeva al tramonto. Gli uomini di quella età erano scomparsi ad uno ad uno. Il Pertsch era morto nel 1834; il Rossetti nel 1842; il Bosa

nel 1845 a Venezia; il Bison nel 1842 a Milano; il Nobile stesso non sopravvisse che cinque anni. La Chiesa pare non avesse il favor dei contemporanei: l'accusa è di troppa paganità per un edificio cristiano. Camillo Boito a mala pena concede che tal chiesa possa dirsi « nemmeno brutta ». I tempi volgevano al romantico si incominciava a sognare sul gotico e a sfogliare la rosa inesauribile del Rinascimento. Ma a poco a poco, come quel nuovo parteggiare fu superato anch'esso nella vicenda irrequieta dell'arte, il magistero sereno di Sant'Antonio ebbe ammiratori sempre più consapevoli della sua logica maestosa: sì che parve concludere degnamente il ciclo di edifici classicheggianti nel quale Trieste aveva messo la sua prima espressione di grande città.

SILVIO BENCO.

BIBLIOGRAFIA.

DOMENICO ROSSETTI, *Alcune lettere pubblicate per cura di Alberto Tanzi*, Milano, 1879. — ANTONIO MOLLARI, *Dettaglio architettonico della Borsa, o Loggia mercantile, eretta nel Porto Franco della città di Trieste, l'anno 1800*, Macerata, 1809. — GIROLAMO CONTE AGAPITO, *Compiuta e distesa descrizione della fedelissima città e del portofranco di Trieste*, Vienna, 1824. — MARCO MORO, *Trieste città gentilissima e commerciale*, Venezia, 1851. — GIUSEPPE RIGHETTI, *Cenni storici, biografici e critici degli Artisti ed ingegneri di Trieste*, Trieste, 1865. — ARIO TRIBEL, *Una passeggiata storica per Trieste*, Trieste, 1881. — ETTORE GENERINI, *Trieste antica e moderna*, Trieste, 1884. — GIUSEPPE CAPRIN, *I nostri nonni. Tempi andati*, Trieste, 1888 e 1891. — SILVIO BENCO, *Trieste*, 1910. — LIVIA RUSCONI, *Lettere inedite di illustri artisti*, Trieste, la « Nazione della Domenica », 1921-1922. - *Pietro Nobile e il gruppo del Tesco di Antonio Canova a Vienna* (« Archeografo triestino », Vol. XXXVIII, 1923).

LA CAPPELLA VOTIVA DELLA « MADRE ITALIANA » DI LIBERO ANDREOTTI

Pubblicando in *Dedalo*, due anni fa, il monumento dell'Andreotti ai morti di Saronno scrivevo: « I suoi monumenti ai caduti non hanno altro che il caduto e chi l'assiste. E poichè, almeno da quando la Vergine raccolse nelle sue braccia e nel suo grembo Gesù calato dalla croce, niente per noi è più dolcemente e grandemente umano di un superstite amore femineo presso una forza virile che s'è spenta, chi assiste al Caduto è una Donna ».

Vincendo il concorso per la cappella votiva della « Madre italiana » in Santa Croce a Firenze, nel quale, come tutti sanno, tema obbligato era un gruppo della « Pietà » da porre sull'altare, il caso ha condotto l'Andreotti a esprimere ancora una volta il motivo a lui caro nella sua esemplificazione storicamente e sentimentalmente più augusta.

Per un'artista come l'Andreotti, che ricerca la sua modernità nella continuità della tradizione italiana, la via era duramente attraversata da un gigante: Michelangiolo e le sue tre Pietà. Egli non ne ha volutamente torto gli occhi, nè il suo rovello è stato quello di dimenticarsene. Anzi, non saprei dire se più orgogliosamente o più umilmente, ha accettato i dati fondamentali del problema figurativo quali Michelangiolo li aveva fissati nella sua Pietà giovanile di San Pietro: una composizione triangolare equilatera, in cui la Vergine, bassa verso terra, seduta o inginocchiata, e largamente ammantata, sostiene il corpo nudo di Gesù, trasverso da sinistra a destra. Ma nella sostanza spirituale e negli sviluppi del tema l'Andreotti è mosso e ha proceduto per suo conto.

La Vergine è stupefatta nell'angoscia. Non ha gesto, non ha parola, non ha sguardo, non ha pensiero: è un blocco di dolore. E la sua testa muta è forse il più bel particolare dell'opera. Questa immobilità di situazione sentimentale si traduce in una monumentale immobilità corporea. Anche il gesto della mano sinistra, mosso forse ad un abbraccio, è rimasto sospeso. Essa non sa e non può, d'istinto, che far della pro-

PARTICOLARE DELLA SEGUENTE.

pria persona ricetto alla salma del Figlio, quasi riaverlo nel grembo, morto, come l'aveva portato vivente. Tutta la sua vita, nell'impietramento dell'anima, è in questa inconscia dedizione corporea. Michelangiolo (e non si vogliono far paragoni di valore. Dio me ne scampi, ma solo aiutarsi col paragone a intendere) ha sostanziato la sua opera del contrapposto di un Dolore attivo su una Morte tormentosa: qui, la sostanza è l'adeguamento del Dolore alla Morte.

E anche il contrapposto puramente scultorio di Michelangiolo, tra il levigato corpo di Cristo e il sinuoso rotto tormentato panneggio della Madre, qui scompare. I due corpi più si fondono in una modellatura che è d'accurate superfici in Gesù, di larghi e semplici volumi, come un altro antico ha insegnato all'Andreotti a crearli nel vestimento di Maria: e la fondamentale se pur cauta opposizione di fattura è sottolineata dal diverso trattamento del marmo, che va da una liscezza specchiata fino a una ruvidità opaca di grana, con netti intenti chiaroscurali. La quale domina sovrana, per spontaneità espressiva, nel poderoso dosso della Vergine, massa plastica unica, largamente ritmata da poche vaste vicende di modellatura essenziale.

Nel corpo di Gesù l'Andreotti ha trovato una linea e una cadenza, un ritmo e un piombare del peso, di grande stile. Le mirabili gambe conservano ancora la posizione che i piedi inchiodati avevano loro data sulla Croce. Le braccia staccate dalla croce sono invece cadute casualmente. Ma non tanto però che non si avverta l'intervento dello scultore, che deve avere aiutato gli altri accoliti a calar Gesù dalla croce e a porlo nelle braccia a Maria: veramente trop-

LIBERO ANDREOTTI - LA PIETÀ. - FIRENZE, SANTA CROCE.

po insistita, per esempio, ci pare la coincidenza di linea tra il braccio destro e il lembo del lenzuolo che lo sostiene, nè del tutto convincente e di nostro gusto la posizione del braccio sinistro. Sono non gravi pecche, e altri forse ne additerà qualche altra, che non menomano la grandiosità severa dell'opera, degna in tutto degli onori di un altare in una delle nostre chiese più italiane e cristiane.

La gran massa marmorea s'alza sopra un altare la cui mensa è di rosso porfido. Ai muri laterali sono due bassorilievi di bella pietra forte, leggermente lumeggiata d'oro, il « Distacco del Figlio dalla Madre » e « le Vittorie riportano

LIBERO ANDREOTTI: PALLIOTTO DELL'ALTARE DELLA PIETÀ. FIRENZE, SANTA CROCE.

alla Madre il Figlio morto»: nei quali l'Andreotti dimostra integre le conosciute qualità del suo stile. E anche per questo vogliamo lodare l'artista: per aver ridonato questo valore coloristico alla scultura, la quale dai Greci al nostro Quattrocento e in parte ai barocchi tanto l'aveva amato e tanto se n'era avvantaggiata.

L. D.

COMMENTI

Sulla BIBLIOTECA ESTENSE, uscita dall'ombra e dalla dimenticanza in cui gran parte delle nostre biblioteche vivono, e pervenuta alla notorietà del gran pubblico per il miracoloso riacquisto della sua gemma più bella, la «Bibbia di Borso d'Este», ha scritto un volumetto esemplare il suo direttore Domenico Fava (G. T. Vincenzi e nipote, Modena, 1925). E l'ha giustamente dedicato al senatore Treccani. V'è prima una narrazione sobria e pur completa della sua formazione e delle sue vicende. E la narrazione risulta un poco la storia della cultura umanistica della corte ferrarese. Principi e dotti, copisti e miniatori, ci passano dinanzi nelle loro figure tronfie o appassionate, modeste o strambe, e tutti li amiamo perchè i loro diversi umori e amori sono stati, tutti quanti, i motori e gli strumenti necessari alla raccolta e alla creazione di queste opere d'arte che ora deliziano noi posteri. Segue un catalogo, non si potrebbe desiderare più accurato, della Mostra permanente che nell'Estense è ordinata dell'cose più belle o più rare, dall'Evangelario greco del X secolo alla Bibbia di Borso, dai corali bolognesi del trecento al libro «De Sphaera», dal Messale d'Anna Sforza al Salterio miniato da Giovanni Giraldi, dalle xilografie lombarde e fiorentine alle rilegature veneziane e francesi.

Ma il libretto ci punge forte, una volta chiuso, di un rammarico: il pensiero che nessun'altra biblioteca italiana ha una simile guida dei loro tesori immensi, e che il più spesso giacciono sepolti nelle annose scaffalature, non sempre nè in tutto cogniti a coloro stessi che li custodiscono. Chi mai ce li rivelerà, anche quando, visitatori non distratti e non frettolosi, ameremmo conoscerne almeno qualcuno? Chi mai, se non pochi specialisti, han sospetto di quanto sia splendido e vasto il patrimonio di cui siamo ignari e trascurati proprietari, nella Marciana o nella Laurenziana, nella Casanatense o nella Riccardiana, a Torino o a Napoli, a Milano o a Bologna? E il peggio è che ogni speranza almeno per il momento c'è inibita. Cataloghi, mostre permanenti, illustrazioni storiche? Ahimè sarebbe come pretendere eleganze e larghezze voluttuarie da chi combatte per il pane quotidiano. E le minute notizie che proprio di questi giorni il *Corriere della sera* ci ha date sulle condizioni delle maggiori biblioteche italiane, ci han rivelato che esse sono esattamente a questo: al pane quotidiano, al logorio di ogni energia per arrivare appena ad assicurarsi la possibilità di esistere. E vogliamo proprio parlare di cataloghi, mostre permanenti, illustrazioni storiche? *Primum vivere deinde philosophari.* Il guaio è che neanche il vivere è senza continui triboli e paurose preoccupazioni. Ma Minerva è «beata e ciò non ode».

Stab. Arti Grafiche F. Rizzoli e C.
Milano - Via Brogge, 19

Direttore Responsabile Ugo Ojetti.

INDICI

INDICE DEGLI ARTICOLI.

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI - I caratteri della scultura etrusca a Chiusi . . . . . pag. 5

PIETRO TOESCA - Gli affreschi del Duomo di Aquileia . . . . . » 32

GIORGIO COMBOSI - Un ritratto giovanile di Sebastiano del Piombo » 57

A. KINGSLEY PORTER - Il portale romanico della Cattedrale di Ancona . . . . . » 69

ANDREA MOSCHETTI - Il Tesoro della Cattedrale di Padova. I . . » 79

GIUSEPPE FIOCCO - Il rinnovamento toscano dell'arte del musaico a Venezia . . . . . » 109

JEAN LOUIS VAUDOYER - Andrea Beloborodoff . . . . . » 118

LUIGI PERNIER - Il tempio etrusco italico di Orvieto . . . . . » 137

ALFREDO LENSI - Il Museo Bardini. II. Le armi . . . . . » 164

GIUSEPPE LIPPARINI - Il pittore Giovanni Romagnoli . . . . . » 183

GIUSEPPE FIOCCO - Un nuovo ritratto di Gentile Bellini . . . . » 205

ENZO MAGANUCO - Stefano Della Bella a Roma . . . . . » 209

FILIPPO MELI - L'ultima opera del Caravaggio . . . . . » 229

UGO OJETTI - Ritratti dipinti da Giovanni Fattori . . . . . » 235

ANDREA MOSCHETTI - Il tesoro del Duomo di Padova. II . . . . . » 277

GIULIO LORENZETTI - Un nuovo dipinto di Jacopo Tintoretto: il ritratto del Doge Pietro Loredan . . » 310

JEAN ALAZARD - Il pittore Albert Marquet . . . . . » 320

PAOLO ORSI - Gruppo equestre fittile di Locri Epizefirii . . . . . pag. 345

ALESSANDRO DEL VITA - La cassa dei Santi Lorentino e Pergentino al Museo di Arezzo . . . . . » 365

LUIGI COLETTI - Paesaggi di Paolo Veronese . . . . . » 377

GIUSEPPE GEROLA - Gli affreschi di Naturno . . . . . » 415

PHYLLIS ACKERMAN - Gli arazzi gotici a San Marco di Venezia . . » 441

MATTEO MARANGONI - Il Presepio del Begarelli nel Duomo di Modena . . . . . » 457

POMPEO MOLMENTI - Un bozzetto di Giambattista Tiepolo . . . . » 475

U. O. - Il pittore Giuseppe Viner . . » 480

MARIO SALMI - Sant'Jacopo all'Altopascio e il Duomo di Pisa . . » 483

LIONELLO VENTURI - Un cofanetto francese del trecento nel Museo Civico di Torino . . . . . » 515

ANNA MARIA CIARANFI - Domenico di Michelino . . . . . » 522

GIUSEPPE FIOCCO - Il « Ridotto » e il « Parlatorio » del Museo Correr » 538

ODOARDO H. GIGLIOLI - Una pittura ignota di Fra Filippo Lippi » 553

LUIGI DAMI - Il cosiddetto Machiavelli del Museo del Bargello . . . » 559

ADOLFO CALLEGARI - Il palazzo Garzoni a Ponte Casale . . . . » 569

ERNESTO RE - Stemmi e sigilli romani del Seicento e del Settecento » 598

PIRRO MARCONI - Bronzetti minoici di stile libero . . . . . » 615

BERNARD BERENSON - Una Santa di Antonello da Messina e la pala di San Cassiano . . . . . » 630

EMILIO CECCHI - Odoardo Borrani pag. 658

CARLO ANTI - La Venere « maliziosa » di Cirene . . . . . » 683

ANDREA MOSCHETTI - L'affresco della « Pietà » scoperto nella chiesa degli Eremitani a Padova . . . » 701

GEZA DE' FRANCOVICH - Benedetto Ghirlandaio . . . . . » 708

LUIGI DAMI - Due tavoline da letto del Cinquecento . . . . . » 740

ORLANDO GROSSO - Il reliquiario di Santo Stefano a Genova . . . . pag. 749

ALFREDO LENSI - Il Museo Bardini. III. Marmi e pietre . . . . . » 753

OSVALD SIRÈN - Alcuni quadri sconosciuti di Giuliano Bugiardini . » 773

SILVIO BENCO - L'architettura neoclassica a Trieste . . . . . » 783

L. D. - La cappella votiva della « Madre Italiana » di Libero Andreotti » 809

INDICE DEGLI AUTORI.

Ackerman Phyllis . . . . . pag. 441

Alazard Jean . . . . . » 320

Anti Carlo . . . . . » 683

Benco Silvio . . . . . » 783

Berenson Bernard . . . . . » 630

Bianchi Bandinelli Ranuccio . » 5

Callegari Adolfo . . . . . » 569

Cecchi Emilio . . . . . » 658

Ciaranfi Anna Maria . . . . . » 522

Coletti Luigi . . . . . » 377

Dami Luigi 559, 740, 809

De' Francovich Géza . . . . . » 708

Del Vita Alessandro . . . . . » 365

Fiocco Giuseppe 109, 205, 538

Gerola Giuseppe . . . . . » 415

Giglioli H. Odoardo . . . . . » 553

Gombosi Giorgio . . . . . » 57

Grosso Orlando . . . . . » 749

Kingsley Porter A. . . . . » 69

Lensi Alfredo . . . . . pag. 164, 753

Lipparini Giuseppe . . . . . » 183

Lorenzetti Giulio . . . . . » 310

Maganuco Enzo . . . . . » 209

Marangoni Matteo . . . . . » 457

Marconi Pirro . . . . . » 615

Meli Filippo . . . . . » 229

Molmenti Pompeo . . . . . » 475

Moschetti Andrea 79, 277, 701

Ojetti Ugo . . . . . » 235

Orsi Paolo . . . . . » 345

Pernier Luigi . . . . . » 137

Re Ernesto . . . . . » 598

Salmi Mario . . . . . » 483

Sirèn Osvald . . . . . » 773

Toesca Pietro . . . . . » 32

Vaudoyer Jean-Louis . . . . . » 118

Venturi Lionello . . . . . » 515

INDICE DEGLI ARTISTI.

I numeri in grassetto si riferiscono alle illustrazioni.

Abbati Giuseppe . . . . pag. 658 e segg.
Adeodato . . . . . » 489
Agostino e Agnolo da Siena » 367
Alessandro da Parma . . . » 104, 106, 107
Allori Alessandro . . . . » 740, **744**
Alvise . . . . . » 300
Ammannati Bartolomeo . . » **582**, **583**, 588
Andrea del Castagno . . . » 114, **115**, 116
Andreotti Libero . . . . » da **809** a **812**
Angelico, il Beato . . . . » 522, 530, 537
553
Ansuino da Forlì . . . . » 116, 706
Anton Francesco della Seta . » **287**, 290
Antonello da Messina . . . » da **630** a **658**
Antonio di Giovanni da Milano . . . . . » 280, 282
Astesani Antonio . . . . » **606**, **607**, 608

Baldassarre da Sant'Urbano » 297
Baldini Giuseppe . . . . » 802
Baldovinetti Alesso . . . . » 524, 537
Bandol, Jean de . . . . » 452
Banti Domenico . . . . . » 788
Barbeta Silvestro . . . . » 114, **117**
Bartolomeo da Bologna . . » **276** e segg.
Bartolommeo di Giovanni . » 734, **735**
Batykles . . . . . » 360
Battaglini Agostino . . . . » **604**, **605**, 607
Begarelli Antonio . . . . » da **457** a **475**
Bellini Gentile . . . . . » da **204** a **209**
Bellini Giovanni . . . . . » **135**, 650
Beloborodoff Andrea . . . » da **118** a **133**
Bevilacqua Luigi . . . . » 790
Bidnino . . . . . » 500, 502, 512
Bison Giuseppe Bernardino . » 790, **797**, 799
809
Bonanno . . . . . » 510
Bonazza Carlo . . . . . » 802, **803**
Bonconsiglio Giovanni . . » 650, **653**
Borghini Giovanni . . . . » **609**, **610**

Bordon Benedetto . . . . pag. 302
Borrani Odoardo . . . . » da **658** a **680**
Bosa Antonio . . . . . » 788, 790, **794**
795, 796, **797**
804, 808
Bosa Francesco . . . . » 791, 806
Bugiardini Giuliano . . . » da **773** a **783**
Buschetto . . . . . » 506
Buttazzoni Antonio . . . » 802

Caliari Benedetto . . . . » 404, **407**, **409**
Caliari Paolo *vedi* Veronese
Callot Jacopo . . . . . » **222** e segg.
Camillo Mantovano *vedi* Castelli Camillo
Campagna Girolamo . . . » 586
Canaletto . . . . . » 121, 538, 540
Caravaggio Michelangiolo . » da **229** a **234**
Castelli Camillo . . . . . » 380
Catena Vincenzo . . . . » 630, 636, 652
655
Cioli Cosimo . . . . . » 515
Claudio Lorenese . . . . » 118
« Compagno del Botticelli » » 724, 728, 739

Damos Benedetto . . . . » **608**, **609**
Dary Robert . . . . . » 456
Desiderio da Settignano . . » **765-67**, 768
Diotisalvi . . . . . » 489
Deodalsas . . . . . » **693**, 694, 696
Domenico di Michelino . . » da **522** a **538**
Donatello . . . . . » 588
Donatello, bottega di . . . » **762** e segg.

Ercole de' Roberti . . . . » 172

Falconetto . . . . pag. 572
Fattori Giovanni . . . . . » da 235 a 268
658, 665
Ferrari Bartolomeo . . . . » 788
Fidia . . . . . » 147
Filippo . . . . . » 69, 502
Fioravante . . . . . » 80
Forzore Spinelli . . . . . » 376
Francesco da Comino . . . » 280, 282
Franciabigio . . . . . » 782

Ghirlandaio Benedetto . . » da 708 a 739
Ghirlandaio Domenico . . » 708 e segg.
712-15 e segg.
Giorgio da Sebenico . . . » da 701 a 707
Giovanni da Comino . . . » 298
Giovanni da Gaibana . . . » 86, 87, 89
92, 93
Giovanni di Paolo . . . . » 202
Giovanni Pisano . . . . . » 755
Giusto di Andrea . . . . » 526, 538
Gossart Jean . . . . . » 452
Gozzoli Benozzo . . . . . » 526, 538
Gruamonte . . . . . » 189, 512
Guardi Francesco . . . . » da 538 a 546
Guardi Giannantonio . . . » 540
Guardi Niccolò . . . . . » 540
Guariento . . . . . » 704, 705
Guglielmo . . . . . » 189, 512
Guglielmo da Verona . . . » 76, 78

Hamerani Giovanni . . . » 599, 605

Jacobello della Chiesa . . » 110
Jacopo de' Barbari . . . » 655, 656
Jacopo de Ferraria . . . » 293

Il Lorenzo da Imola . . . » 462
Lorenzo Minatore . . . . . » 83, 84, 85

Lega Silvestro . . . . . pag. 658, 661, 664
665
Leonardo . . . . . » 544, 636, 638
Lippi Filippo . . . . . » 524, 526, 538
da 552 a 559
Lisippo . . . . . » 146
Lombardi Alfonso . . . . » 467
Lombardo Pietro . . . . » 572
Longhi Alessandro . . . . » 540, 541
Longhi Pietro . . . . . » 540, 541
Lorenzo di Puccio . . . . » 522
Lotto Lorenzo . . . . . » 429, 480

Machiavelli Zanobi . . . » 530
« Maestro Antonio » . . . » 113, 117, 304
« Maestro della Madonna
Piccolomini » . . . . . » 769, 772
« Maestro di San Miniato » » 739
Mainardi Sebastiano . . . » 739
Mantegna Andrea . . . . » 205, 206, 208
704, 706
Martini Arturo . . . . . » 270-272
Marquet Albert . . . . . » da 320 a 342
Marziale Marco . . . . . » 636
Masaccio . . . . . » 553
Masolino . . . . . » 537, 553
Mengs Raffaele . . . . . » 175
Michelangiolo . . . . . » 79, 410-12
Michelozzo . . . . . » 764, 766
Minio Tiziano . . . . . » 586, 592
Mollari Antonio . . . . . » 788, 789 e segg.
804
Moradei Giovanni . . . . » 802
Muziaco, il . . . . . » 382

Neri di Bicci . . . . . » 526
Niccolò . . . . . » 69, 75, 77
78
Nicolò da Borgo S. Sepolcro » da 365 a 377
Nicolò Nelli . . . . . » 313, 314
Nobile Pietro . . . . . » 799, 800 e segg.
805, 807, 808
809

Palma il Vecchio . . . . pag. 57, 58, 59 60
Paolo d'Arezzo . . . . . » 367
Paolo Uccello . . . . . » 110, 112
Paolo Veronese . . . . . » da 377 a 410
Parri di Spinello . . . . » 372, 376
Pertsch Matteo . . . . . » 786, 787 e segg. 793, 795, 797 798 e segg., 808
Pesellino . . . . . » 532
Piero della Francesca . . . » 171
Piero di Cosimo . . . . . » 774
Pietro d'Arezzo . . . . . » 367
Pietro da Parma . . . . . » 106, 276 e segg.
Pietro da Salò . . . . . » 578, 587, 591 592
Pilaia Antonio . . . . . » 611
Pizzolo Niccolò . . . . . » 706
Pollaiolo Antonio . . . . » da 559 a 569
Pozzoserrato Lodovico . . » 406, 408
Prassitele . . . . . » 688, 694
Puccinelli Antonio . . . . » 670

Rainaldo . . . . . » 506
Ricci Marco . . . . . » 538
Ricci Sebastiano . . . . » 538
Riccio Andrea . . . . . » 588, 594, 596
Righetti Giovanni . . . . » 801, 802
Rizzo Antonio . . . . . » 572
Romagnoli Giovanni . . . » da 183 a 201
Roseto Jacopo . . . . . » 277
Rosselli Cosimo . . . . » 713 e segg.

Sanmicheli Michele . . . » 573
Sansovino Jacopo . . . . » 79, da 569 a 598
Santi di Tito . . . . . » 560, 562
Scopa . . . . . » 146
Sebastiano del Piombo . . » da 57 a 66
Selva Giannantonio . . . » 786
Sernesi Raffaello . . . . » 658, 661
Sevò Gaetano . . . . . » 611, 612

Signorini Telemaco . . . pag. 658, 665
Simone Fiorentino . . . . » 762
Sorte Cristoforo . . . . . » 745
Stefano Della Bella . . . . » da 209 a 229

Tatti Jacopo *vedi* Sansovino Jacopo
Tiepolo Giov. Battista . . . » da 475 a 479 538
Tiepolo Gian Domenico . . » 475
Tiepolo Lorenzo . . . . . » 475
Tiepolo, maniera di . . . » 544
Tino di Camaino . . . . » 755, 758, 759
Tintoretto Jacopo . . . . » da 310 a 319 716
Tiziano . . . . . » 134
Travani Antonio . . . . » 607
Travani Giovan Francesco . » 599, 605
Travani Giovan Pietro . . » 600, 603, 606
Trissino Giangiorgio . . . » 572

Utili Giov. Battista . . . » 715 e segg., 730 e segg., 738 739

Van der Weiden Roger . . » 479
Vecchietta, il . . . . . » 588
Verrocchio Andrea . . . . » 566, 636, 638 708 e *passim*, 738
Viner Giuseppe . . . . . » da 480 a 482
Vittoria Alessandro . . . » 298, 480
Vittoria Alessandro, bottega di . . . . . » 584, 585, 591
Vivarini Alvise . . . . . » 650
Vivarini Antonio . . . . » 116
Vivarini Bartolomeo . . . » 112
Vulca . . . . . » 142, 147

Zoppo Marco . . . . . » 704

INDICE DEI LUOGHI.

I numeri in grassetto rimandano alle illustrazioni.

Aigueperse
Chiesa . . . . pag. 708, **709** e segg.

Aix di Provenza
Hôtel de Ville . . . » **124**

Altopascio
Sant' Jacopo . . . » da **483** a **515**
Chiesa parrocchiale . . » **488**

Ancona
San Ciriaco . . . » da **69** a **79**
Museo . . . . » 69, **74**

Angers
Cattedrale . . . » 441

Anghiari (dintorni)
Santo Stefano . . . » 538

Aquileia
Duomo . . . . » da **32** a **57**

Arezzo
Museo . . . . » da **365** a **376**
Pinacoteca . . . . » 372
San Francesco . . . » 174

Assisi
San Francesco . . . » 48, 269

Autun
Cattedrale . . . . » **435**

Avignone
Torre della guardaroba . » 380

Bavit
Cappelle copte . . . » **436**

Bergamo
Accademia Carrara . . » **407**, 408, 538
Collezione Bettinelli . . » 738

Berlino
Museo . . . . » 18, **62**, 63
617, **625**, 652
655, **706**, 707
734, **735**, 739
774

Besançon
Museo . . . . pag. 739

Bobbio
San Colombano . . . » 84

Bologna
San Domenico . . . » 277, 467
Chiesa della Vita . . . 467
Galleria d'Arte Moderna . » **184**
Pinacoteca . . . » 776, **780**

Boston
Museo . . . . » 683, **691**, 694

Brescia
San Salvadore . . . » 426
Palazzo Martinengo . . » 380

Budapest
Museo . . . . » 57, **59**, 630
631, **632**, 633
723

Cagliari
Cattedrale . . . . » 489

Calci
Pieve . . . . » 499

Candia
Museo . . . . » da **616** a **619**
621 a **623**, **628**
629

Carlsberg (Copenaghen)
Gliptoteca . . . . » **15**, 18

Cefalù
Duomo . . . . » 50

Certaldo . . . . » 526, 538

Chantilly
Museo . . . . » 739

Chiavenna
Fonte Battesimale . . » **75**, 76

Chiusi
Museo . . . . » da **5** a **31** *passim*,
Collezione Casuccini . . » **8**

Cirene . . . . . pag. da 682 a 701

Cividale
San Martino . . . . » 438

Cnosso . . . . . » 615, 617, 618
626, 628, 629

Copenaghen
Museo . . . . . » 704

Cortona
Santa Maria Nuova . . » 740, 744
Compagnia delle Laudi di
San Francesco . . » 522
Museo Etrusco . . . » 147

Costantinopoli
Santa Sofia . . . . » 91
Tekfour Sérai . . . . » 512

Cremona
Cattedrale . . . . . » 69

Creta
Tempio di Prinià . . » 352

Cricoli (Vicenza) . . . . » 573

Dafni (Atene)
Chiesa . . . . . » 38

Diecino (Lucca)
Pieve . . . . . » 483

Dresda
Galleria . . . . . » 638

Eastnor Castle
Collezione Somer . . » 720

Empoli
Collegiata . . . . . » 422

Englewood (Stati Uniti)
Collezione Platt . . » 725

Escuriale (Spagna) . . » 739

Faenza
Duomo . . . . . pag. 738
Pinacoteca . . . . » 434, 719, 721
738

Faleri
Tempio . . . . . » 144

Feltre
Raccolta Dei . . . . » da 204 a 209

Festos . . . . . » 617, 627

Filadelfia
Collezione Johnson . . » 739

Finalmarina
Collezione Caviglia . . » 264, 265, 665
673, 680

Firenze
Biblioteca Laurenziana 739
Biblioteca Marucelliana . » 569
Bigallo . . . . . » 126, 528, 739
Collez. Bartol. Salimbeni » 739
Collez. Bruno . . . . » 259, 260, 261
664, 667
Collez. Castellani . . » 739
Collez. Checcucci . . » 247, 665, 669
672
Collez. Galli . . . . » 237, 238, 244
246, 660, 661
664, 665, 668
670, 671, 674
679
Collez. Giustiniani . . » 257, 678
Collez. Magnelli . . » 248, 250, 252
253, 255, 263
Collez. Martin . . . . » 659
Collez. Ojetti . . . . » 241, 662, 664
671
Collez. Piccolellis . . » 240, 670, 675
Collez. Rosselli . . . » 262
Collez. Sforni . . . . » 256
Collez. Siccoli . . . . » 243
Collez. Vannini Parenti . » 245, 662, 671
676
Collez. Visconti . . . » 665
Duomo . . . . . » 174, 522, 523
525, 537

Firenze
SS. Annunziata . . pag. 166, 174
Santa Croce . . . » 115, 116, 524 527, da 809 a 812
San Lorenzo . . . » 556, 557
Santa Maria Maggiore . » 730, 738
Santa Maria Novella . . » 712, 715, 733 734, 739
Santo Spirito . . . » 553, 708
Santa Trinita . . . » 739
Conservatorio degli Angiolini . . . . » 526
Galleria dell'Accademia . » 14, 524, 526 529
Galleria d'Arte Moderna » 186, 192, 251 482, 662, 670 677, 680
Galleria degli Innocenti . » 739
Galleria degli Uffizi . » 63, 156, da 209 a 229, 536 560, 684, 690 688, 694, 739
Loggiato degli Uffizi . . » 560
Lungarno . . . . » 129
Museo Archeologico . . » 4, 12, 17 19, 21, 24 25, 142, 753
Museo del Bargello . . » 169, da 559 a 569
Museo Bardini . . . » da 164 a 183 da 753 a 772
Museo Civico . . . » 175
Museo di San Marco . . » 524, 739, 774 775
Museo Stibbert . . . » 169, 174
Palazzo Vecchio . . » 130, 169, 560 561, 569, 730 731, 732, 734
Società Colombaria . . » 569
Villa Demidoff . . . » 247

Frigido
Chiesa . . . . . » 512

Genova
Santo Stefano . . . » da 748 a 753

Gournià . . . . pag. 615

Groppoli (Pistoia)
San Michele . . . » 502, 512

Haghia Triada 615, 616, 622 623

Hannover
Museo . . . . . » 724, 725

Harrow
Collezione Stogdon . . » 722, 724

Jesi
Pinacoteca . . . » 422, 429

Johannesburg
Villa Metternich . . » 801

Lanuvio
Tempio . . . . . » 147

Leida
Museo . . . » 627

Lione
Museo . . . » 726

Livorno
Pinacoteca Comunale . » 254, 266, 267

Londra
National Gallery . . » 60, 63, 64 66, 553, 556 774
Museo Vittoria e Alberto » 479
Collezione Benson . . » 636, 641
Wallace Collection . . » 479

Lucca
Collezione Mazzarosa . » 501, 515
Duomo . . . . . » 28
Sant'Angelo in Campo . » 502
San Benedetto . . . » 492
San Frediano . . . » 483
San Giusto . . . » 492, 497
Santa Maria Forisportam . » 499
San Martino . . . » 483
San Paolo . . . . » 492
San Pier Somaldi . . » 497
San Salvadore . . . » 502, 515

Madrid
Museo del Prado . . pag. 318, 396, **403**
Palazzo Reale . . . » 183, 475, **476** **477**

Malles
San Benedetto . . . » 126, 438

Manta
Castello . . . . . » 380

Mantova
Biblioteca Civica . . » 86

Marasà
Tempio . . . . . » 348

Marradi
Badia di Santa Reparata . » 739

Masèr
Villa Barbaro . . . . » da **377** a **410**

Massa (dintorni)
San Leonardo . . . » 512

Massa Marittima
Duomo . . . . . » **501**, 502

Messina
Museo . . . . . » 636, **642**, 643

Mestre
Collezione Revedin . . » **194**

Milano
Collezione Lodigiani . . » **201**
Collezione Treccani . . » 776, **779**
Duomo . . . . . » 512
Sant'Ambrogio . . . » 437, **439**
Galleria di Brera . . » **402**
Museo del Castello . . » 642, **646**
Museo Poldi-Pezzoli . » 726, **729**
Palazzo Borromeo . . » 380

Modena
Biblioteca . . . . » 812
Duomo . . . . . » da **457** a **475** 754
San Francesco . . . » 458, 464, **470**
San Pietro . . . . . » 458
Galleria . . . . . » 464, **471**, **782**
Museo . . . . . » 458

Monaco
Pinacoteca . . pag. **439**, 526, 531 638

Monastero
San Giovanni . . . » 426

Monselice
Santa Giustina . . . » 302

Monreale
Duomo . . . . . » 50

Montepulciano
San Biagio . . . . » **127**
Palazzo Contucci . . » **126**

Murano
San Pietro Martire . . » 650
Palazzo Erizzo . . . » 402
Palazzo Trevisan . . » 402

Napoli
Arco d'Alfonso d'Aragona » 174
Museo Nazionale . . » **206**, **347**, 643 **647**, 739

Narni
Museo . . . . . » 739

Naturno
San Procolo . . . . » da **414** a **440**

Nordlingen
Biblioteca Wallerstein . » **429**

Nuova York
Collezione Blohesler . » **530**
Collezione Ross Delafield . » **311**
Metropolitan Museum . » 638, **645**
Pinacoteca . . . . » **654**

Orvieto
Tempio etrusco . . » da **136** a **163**

Oxford
Christ Church . . . » 725, 738, 739

Padova
Duomo . . . pag. da **79** a **107** da **276** a **309**
Sant'Antonio . . » 280
San Clemente . . » 290
Eremitani . . . » 588, da **701** a **707**
San Giorgio . . . » 422

Palermo
Oratorio di San Lorenzo » 229, **231**
Santa Maria dell'Ammiraglio . . . . . » 43

Parigi
Biblioteca Nazionale . » **82**, **424**
Collez. Cailleux . . » **477**
Collezione Meley . . » 340
Collezione Rotschild . » 63
San Giacomo . . . » 511
Museo delle Arti Decorative » 43, **44**, 714 **718**, 722
Museo dell'Esercito . . » 167
Museo Cluny . . . » 515, **521**
Museo del Louve . . » 20, 84, **112** 234, 331, 378 400, **404**, 433 480, 536, 553 **558**, **693**, 694 696, 708, **711** e segg., 739 754
Museo del Lussemburgo . » **325**
Palazzo Baudin . . » 118
Palazzo Schouvaloff . . » 118

Parma
Biblioteca . . . . . » 43
San Giovanni Evangelista . » 380, 464, 470 **472**, 474

Pavia
Museo . . . » 643, **649**

Peretola (Firenze)
Chiesa . . . » 538

Perugia
Galleria . . . . . » 48
Museo dell'Università . » 20, **26**

Pesaro
Villa dell'Imperiale . . pag. 380

Piacenza
Galleria . . . . . » 78, 642

Pietroburgo
Accademia Belle Arti . » 118
Borsa . . . . . » 118
Museo dell'Ermitage . » 118, 776
Palazzo Bobrinski . . » 118

Pisa
Collezione Schiff-Giorgini » 739
Battistero . . . » 512
Duomo . . . . . » **498**, **504**, **505** **507**, **509**, 512
San Matteo . . . » **494**
San Paolo a Ripa d'Arno . » 492
San Sepolcro . . . » **486**
Museo Civico . . . » 508, **510**

Pistoja
Duomo . . . . . » **500**
Sant'Andrea . . . » **487**, 511, 512
San Bartolomeo in Pantano . . . . . » **500**, 511
San Giovanni Forcivitas . » **489**, **491**
San Paolo . . . » 493

Pittsburg
Collezione Kaufmann . » **189**
Istituto Carnegie . . » 197

Polirone
San Benedetto . . » 86

Ponte Casale
Palazzo Garzoni . . » da **569** a **598**

Prato
Duomo . . . . . » 553

Ravenna
Mausoleo imperiale . . » 434
Museo . . . . . » **78**, 738, 739

Richmond
Collezione Cook . . pag. **61**, 63, 643

Rimini
Galleria . . . . . » 739

Roma
Archivio di Stato . . » da **598** a **613**
Campidoglio . . . » 148
Cappella Sistina . . » 710, 711, **712**
717 e segg.
San Giovanni in Laterano » 382, 762
San Luigi dei Francesi . » 234
Santa Susanna . . » 382
Collezione Fiano . . » 662, **666**
Collezione Sangiorgi . » **725**
Collezione Stroganoff . » 479, 480
Galleria di Arte Moderna » 192, 560
Galleria Borghese . . » 480, 642, **644**
Galleria Doria . . . » **230**
Galleria Nazionale d'Arte Antica . . . . . » 234
Galleria Nazionale d'Arte Moderna . . . » **239**
Museo Baracco . . » **14**
Museo Petriano . . . » **568**
Museo delle Terme . » **620**, 683, 694
695, 696
Museo Vaticano . . » 434
Museo di Villa Borghese . » 434
Museo di Villa Giulia . » **141-143**
Pinacoteca Vaticana . . » 739
Pincio . . . . . » **125**

Saccargia (Sardegna)
Trinità . . . . . » 493

Saint Gall
Biblioteca del Convento . » 426, 430, 431
433

San Baronto (Pistoja)
Chiesa . . . . . » 32, **34**

San Casciano Val di Pesa (Firenze)
San Francesco . . . » 720, **721**

Settimo (Pisa)
San Cassiano . . . pag. 500, 502, **506**
512, 515

San Donnino a Villa Magna (Firenze)
Pieve . . . . . » 739

San Gennaro (Lucca)
Pieve . . . . . » 502, 512

Sangimignano
Sant'Agostino . . . » 526
Museo . . . . . » **41**, 174, **534**
Palazzo del Podestà . . » 530

San Giovanni Valdarno
Oratorio della Madonna . » **536**, 537

San Leonardo al Frigido (Lunigiana)
Chiesa . . . . . » **499**

San Miniato
San Domenico . . . » 532, **533**

San Vincenzo di Galliano
(Cantù) . . . . . » 32

San Vitale . . . . . » 380

Santa Maria del Giudice (Lucca)
Pieve . . . . . » 489, 499, 512

Sarteano
Collez. Bargagli . . » **11**

Siena
Duomo . . . . . » 494
Coll. Chigi Saracini . . » **201**, **202**

Simbranos (Sardegna)
San Pietro . . . » 493

Siracusa
Athenaion . . . » 359
Museo . . . . . » da **345** a **365**
636, **639**

Sorres (Sardegna)
San Pietro . . . » 492

Spoleto
Duomo . . . . . » 553

Strà
Villa Pisani . . . pag. 478

Strasburgo
Galleria . . . . . » 728

Stocolma
Museo . . . . . » 432
Università . . . . » 778, 781

Tarquinia
Museo Nazionale . . » 553

Tivoli
Villa d'Este . . . . » 382

Torino
Collezione Gualino . . » 479
Museo Civico . . . . » da 514 a 522
774, 778
Palazzo Reale . . . . » 166, 174

Tournay
Cattedrale . . . . » 441

Trento
Castello . . . . . » 380

Treviso
Monte di Pietà . . . . » 406, 408
Palazzo Vescovile . . » 409

Trieste
Borsa . . . . . » 788, 789-92
Casa Chiozza . . . . » 804
Casa Costanzo . . . . » 800, 802
Casa Fontana . . . . » 802
Casa Piller . . . . » 801, 802
Chiesa di Sant'Antonio . » 805, 807, 808
Museo Lapidario . . » 804, 805
Palazzina de Brigido . » 802
Palazzo Morpurgo . . » 804
Palazzo Carciotti . . » 791, da 793 a
797
Rotonda dei Pancera . » 796, 798, 799
Teatro Verdi . . . . » 786, 787
Villa Sartorio . . . . » 802, 803
Villa Necker . . . . » 785
Villa Murat . . . . » 784, 785

Tsarskoie Selo (Pietrogrado)
Palazzo . . . . . pag. 174

Uzzano
Chiesa . . . . . » 497

Vado Ligure
Monumento ai Caduti . » 270, 272

Vagli Sotto
San Regolo . . . . » 490, 493

Venezia
Biblioteca Marciana . . » 91, 95, 298
Cà d'oro . . . . . » 726, 727
San Cassiano . . . . » da 630 a 658
San Giovanni Grisostomo . » 65
San Giuseppe di Castello . » 586
San Marco . . . . » 42, 50, 54
56, 91, da
109 a 118, 314
da 441 a 456
Santa Maria Formosa . » 61
San Zaccaria . . . . » 114
Collezione Favretto . » 538
Collezione Giovannelli . » 133-36
Collezione Neri . . » 195
Galleria . . . . . » 62, 205, 207
209, 377, 650
Monumento del Colleoni . » 131
Museo Archeologico . . » 697, 698, 699
Museo Correr . . . . » 296, da 538 a
546
Palazzo Ducale . . . . » 174, 310, 313
315, 317, 400
405, 745
Piazzetta . . . . . » 132
Teatro della Fenice . . » 786

Verona
Arche Scaligere . . . » 178
Duomo . . . . . » 72, 73, 75
177
San Zeno . . . . . » 76
Palazzo Canossa . . » 478

Viareggio
Collez. Rosselli . . . pag. 665

Vicchio di Mugello
Collezione Malesci . . » 249

Vicenza
Basilica . . . . . » 123, 128
San Rocco . . . . » 650, 653

Fiume . . . . . » 122
La Rotonda . . . » 128
Teatro Olimpico . . » 128
Villa Valmarana . . » 121, 128

Vienna
Biblioteca Palatina . . » 432, 433
Burgtor . . . . . » 801
Collezione Czernin . . » 316
Collezione Lichtenstein . » 636, 638, 642
650

Venezia
Collezione Rotschild . » 544, 545
Galleria . . . . . » 631, 635, 637
638, 640, 646
651
Museo . . . . . » 58
Tempio di Tesco . . » 801

Villa Basilica
Pieve . . . . . » 496, 499

Volterra
San Girolamo . . . » 535, 537
San Michele . . . » 493
Galleria . . . . . » 739

Wurzburg
Biblioteca . . . » 435

N
4
D4
anno 6
v.3

Dedalo; rassegna d'arte

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

VIVERE
MENTE
ARDEAT